

JOHANN GOTTLOB
VON QUANDT (1787–1859)
Kunst fördern und ausstellen



Andreas Rüfenacht

JOHANN GOTTLOB
VON QUANDT (1787–1859)
Kunst fördern und ausstellen

DEUTSCHER KUNSTVERLAG

Impressum

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich
im Herbstsemester 2014 auf Antrag der Promotionskommission,
Prof. Dr. Tristan Weddigen (hauptverantwortliche Betreuungsperson)
und Prof. em. Dr. Oskar Bätschmann, als Dissertation angenommen.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Umschlaggestaltung, Layout und Satz: Angelika Bardou, Berlin
Lektorat: Andrea Raehs, Berlin
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

© Andreas Rüfenacht 2019
publiziert von
Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München
Ein Unternehmen der Walter de Gruyter GmbH Berlin Boston
Paul-Lincke-Ufer 34
D-10999 Berlin
www.deutscherkunstverlag.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783422981454>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.

Weitere Informationen finden Sie unter
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

ISBN (Print): 978-3-422-96683-3
ISBN (eBook): 978-3-422-98145-4

INHALT

9	VORWORT
11	EINFÜHRUNG
11	Bildnis eines Kunstgelehrten
13	Methodik, Fragestellung, Ziele
15	Forschungsstand und Quellen
17	Biographie eines Bildungsbürgers und Menschenfreundes
27	KUNST FÖRDERN
29	NEUE DEUTSCHE MALEREI: Fördern durch Ankäufe
29	Die Verantwortung des Kunstfreundes als Staatsbürger
31	Förderungswürdige Höhepunkte der Kunst
35	Il capo dei nazareni: Quandt in Rom
38	Julius Schnorr von Carolsfeld
44	Quandts Verhältnis zu den Nazarenern nach der Romreise
49	Künstlerförderung an der Großen Klostergasse in Dresden
53	DIE ALTEN MEISTER: Nachstreben statt Nachahmen
53	Erlebnisse, Entdeckungen, Erläuterungen
55	Künstler der Innerlichkeit
59	Aufwertung altdeutscher Kunst
65	VATERLÄNDISCHES KULTURGUT: Der Königlich-Sächsische Altertumsverein
65	Vereinsgründung, Scheintod und Reaktivierung
68	Mit gutem Beispiel voran: Quandts artistische Sektion
70	Restaurierungsinitiativen in Zwickau und Annaberg
75	HÖHERE AUFGABEN: Der Sächsische Kunstverein
75	Die Gründung des Sächsischen Kunstvereins
77	Streitfragen: Preisaufgaben und Vereinsaufträge
80	Die Frage der Kunstkennerschaft bei Goethe und Quandt
85	Unterschiedliche Vorstellungen von Kunst in Dresden und Weimar
88	Neue Fördermaßnahmen
90	Historische oder mythologische Aufgaben

92	Enttäuschte Reaktionen und autoritäre Gesten
94	Richtungsstreitigkeiten: Hohe Kunst oder arme Künstler
95	Interne Querelen und Resignation
99	POESIE IN DER KUNST: Historienmalerei und andere Bildgattungen
99	Gegenstand und Aufgabe der Kunst
101	Poetische Historien und allgemein menschliche Begriffe
103	Förderung durch Kunstschriftstellerei
109	Eine neue Historienmalerei? Diskussionen um zwei belgische Bilder
112	Geistvolle Poesie oder historische Kontexte
114	Neue Richtungen: Düsseldorfer Malerei
116	Landschaftsmalerei als Metapher der menschlichen Vernunft
121	Gute Kunst in anderen Bildgattungen
125	KUNST AUSSTELLEN
127	ALTE WERTE UND NEUE ERRUNGENSCHAFTEN: Aspekte der Privatsammlung
127	Ein offenes Haus für Kunst und Bildung
132	Vorbildliche Maler: Die Alten Meister in der Sammlung
139	KUNSTTHEORIE MITTELS PRÄSENTATION: Assoziationsreiche Pendants
139	Ordnungsprobleme
143	Original und Kopie
148	Erlebnis und Dichtung
152	Ausgleich der nördlichen und südlichen Kunstschulen
158	Schön, erhaben, tragisch, rührend
161	Quandts ästhetische Kategorien und die zeitgenössische Ästhetik
163	Ästhetik der Anschauung
169	GESCHICHTE UND GESELLSCHAFT: Das Historische Museum Dresden
169	Auftrag, Konzept und Einrichtung
174	Ein moralisch-didaktischer Rundgang zur Förderung der Vaterlandsliebe
181	Vaterländische Geschichte sichtbar machen

187	ORDNUNG UND KONSERVIERUNG: Die Königlich-Sächsische Gemäldesammlung
187	Konservierungsfragen
190	Gründung und Arbeit der Galeriekommission
193	Gewonnene Wissenschaftlichkeit, verlorene Übersichtlichkeit
198	Quandts übersichtlicher Galerierundgang
202	Van Eyck, Da Vinci, Holbein: Kunstgeschichte mittels Rahmenbeschriftungen
207	Didaktik der Anschauung
210	Eine Kunstgeschichte des Ausgleichs
214	Zwei Pole der Kunst
217	Hoffnungen und Enttäuschungen: Projekte für einen Galerieneubau
224	Kompetenzstreitigkeiten: Quandts Rückzug aus der Galeriekommission
227	DER IDEALE MENSCH: Goethe-Inszenierungen in Dresden und Dittersbach
227	Goethe als Bild des Lebens
229	Pläne für einen Goethe-Raum
233	Ein erster Goethe-Raum in Dresden
235	In Szene gesetzt: Goethe in Dittersbach
239	Zurück in die Zukunft: Der Freskenzyklus zu Goethes Balladen
247	Ein Denkmal des idealen Menschenlebens
253	JOHANN GOTTLOB VON QUANDT – EIN FRÜHER KUNSTHISTORIKER?
253	Quandt und die Konstituierung der Kunstgeschichte
259	Gelehrter Protagonist einer jungen Disziplin
263	Primärquellen und Sekundärliteratur
263	Abkürzungen
263	Quandt-Autographen in Archiven und Bibliotheken
265	Kommentierte Bibliographie der publizierten Quandt-Schriften
266	Chronologische Bibliographie der publizierten Quandt-Schriften
269	Quandt in Nachrufen und Lexika
270	Weitere gedruckte Primärquellen
273	Sekundärliteratur
284	Personenregister
288	Bildnachweis

VORWORT

»Bei der Schnelligkeit, mit welcher man jetzt reist, hat die Eile zugenommen, und was an Zeit gewonnen wird, kommt selten dem Genuss zu gute. Man gönnt sich nicht die Muße, etwas ruhig zu betrachten, und will recht viel sehen [...].«

Quandt 1856, S. 3

Meine Reise mit Johann Gottlob von Quandt begann vor einem Jahrzehnt – und bis zur Vorlage dieses Buches scheint dieser Zeitrahmen nicht sonderlich von Eile geprägt gewesen zu sein. Im Rahmen meiner universitären Abschlussarbeit im Fach Kunstgeschichte beschäftigte ich mich erstmals vertieft mit dem Dresdener Kunstgelehrten. Dieser Untersuchung schloss sich das Dissertationsprojekt an. Im Februar 2015 wurde die Arbeit von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich als Dissertation angenommen. Mit diesem Buch kommt meine Beschäftigung mit Quandt zu ihrem (vorläufigen) Ende.

Die vergangenen zehn Jahre waren weit über Quandt hinaus eine ereignisreiche Zeit: Ein musealer Werdegang sollte in Gang gebracht, Aufsätze geschrieben, Vorträge gehalten, Ausstellungen kuratiert werden. Daheim kamen Kinder zur Welt, Umzüge standen an, kranke Menschen wurden begleitet. Meiner Mutter, die am Tag der Promotionsfeier im Mai 2015 beerdigt wurde, sei hier in Dankbarkeit gedacht. Sie hatte immer großen Anteil an meiner Forschungsarbeit genommen.

In Phasen zeitlicher Freiräume wurde mir die Erforschung Quandts zur Muße. Selbst bei der Überarbeitung der Kapitel für die Publikation gönnte ich mir gelegentlich eine vertiefte Recherche, weil ich »recht viel sehen« wollte. Sich mit der Fülle eines Lebens zu beschäftigen, ist nahezu ein Ziel ohne Ende. Vorliegende Monographie soll daher Forschende anregen, weitere Themen rund um Quandt zu untersuchen – es gibt derer noch viele.

Mein Anspruch war es immer, nur dann ein gedrucktes Buch herauszugeben, wenn ich ein schönes Buch machen kann. Zuvorderst garantierte dies der Deutsche Kunstverlag, dessen Mitarbeiterinnen, die meine Publikation begleiteten, und insbesondere Antonia Wolff, ich hiermit herzlich danke. Meinen Geldgebern bin ich zu besonderem Dank verpflichtet. Sie ermöglichten es mir, meinem Anspruch an eine qualitätsvolle Publikation gerecht werden zu können. Die Open-Access-

Publikation wurde vollumfänglich vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (SNF) finanziert. Am Druck haben sich großzügig beteiligt: Claire Sturzenegger-Jeanfavre Stiftung, Quandt-Verein Dittersbach zur Förderung der Künste e.V., Legat Dr. h. c. Georges Bloch des Kunsthistorischen Instituts, Universität Zürich, Verein der Freunde der Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts, Olten sowie Familie Große in Elbersdorf und zwei Privatpersonen in Solothurn und Zürich. Ihnen allen sei herzlich gedankt.

Ohne die Unterstützung zahlreicher Personen wäre diese Dissertation unvollendet geblieben. Ihnen allen, die namentlich nicht erwähnt sind, möchte ich hiermit meinen Dank ausrichten. Besonders danken möchte ich den Mitarbeitenden der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: Christine Nagel und Gernot Klatte (Rüstkammer); Uta Neidhardt, Andreas Henning, Christoph Schölzel und Harald Marx, Direktor a. D. (Gemäldegalerie Alte Meister); Gerd Spitzer und Andreas Dehmer (Galerie Neue Meister); Petra Kuhlmann-Hodick (Kupferstich-Kabinett). Sabine Schmidt (Museum der bildenden Künste in Leipzig) und Frédéric Bußmann (vormals Kurator in Leipzig) halfen mir mehrmals weiter, wofür ich ihnen danke. Bernhard Maaz, Generaldirektor der Münchner Pinakotheken, öffnete mir Türen und stand schon früher in Dresden als ehemaliger Quandt-Forscher für Gespräche bereit. Peter Große und Bernd Heinrich (Quandt-Verein Dittersbach) danke ich herzlich für zahlreiche Hilfestellungen. Meinen Betreuern Tristan Weddigen und Oskar Bättschmann bin ich dankbar für ihre jahrelange Unterstützung.

Für einen Promovierenden aus einem anderen Land wäre eine solche Arbeit ohne die Gastfreundschaft von Anke und Arne Trübenbach sowie Martin und Steffi Schuster in Dresden schwierig fertigzustellen gewesen. Ihnen sei herzlich gedankt. Schließen möchte ich mit einem Dank aus tiefstem Herzen, der Sarah Rüfenacht-Kaufmann gilt. Sie zeigte grenzenlose Geduld, besonders in der Phase familiärer Veränderungen. Auch meinen beiden Kindern, Hannah Irina und Alma Sophia, sei gedankt: Sie waren es, die mich aus der Bibliothek oder vom Schreibtisch wegholten (oder gar nicht erst hinließen), wenn ich mal wieder »recht viel sehen« wollte.

Oberdorf, im Juni 2019



1 Ferdinand Hartmann, *Bildnis Johann Gottlob von Quandt*, 1827, Öl auf Leinwand, 128 × 102 cm, Dresden, SKD, Albertinum | Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2211 A

EINFÜHRUNG

Johann Gottlob von Quandt ist der heutigen Forschung hinreichend bekannt. Er wird in Ausstellungskatalogen als Provenienzangabe, in Werkmonographien als Käufer von Kunst, in Überblickswerken als wichtiger Kunstförderer und gelegentlich als Kunstschriftsteller, Ästhetiker oder Kenner altdeutscher Kunst erwähnt.¹ Geläufig ist er der Forschung zu den Dresdener Kunstsammlungen und zu einigen Künstlern der Romantik wie Caspar David Friedrich, Julius Schnorr von Carolsfeld, Adrian Ludwig Richter oder dem Bildhauer Ernst Rietschel.² Dennoch gibt es bisher keine Studie, die sich mit diesem vielseitigen Kunstgelehrten vertieft auseinandergesetzt hat.

Zahlreiche schriftliche Quellen vermögen das Bild des Förderers, Sammlers und Kunstkenners zu erweitern. Durch seine finanziellen Möglichkeiten und seine Unabhängigkeit war es Quandt möglich, nicht nur ein großzügiges Mäzenatentum zu betreiben, sondern seine Ansichten über Kunst und Kultur in vielen Publikationen kundzutun. Sein Fachwissen, wie zeitgenössische Aussagen immer wieder erkennen lassen, war hoch anerkannt. Das Netzwerk reichte weit über Deutschland hinaus und es befanden sich namhafte Gelehrte wie Johann Wolfgang von Goethe, Arthur Schopenhauer oder Ludwig Tieck darunter. Dies ermöglichte es ihm, nach seiner Niederlassung in Dresden anfangs der 1820er Jahre gestaltend in das dortige Kulturleben einzugreifen. Hier war er an Vereinsgründungen und Museumseinrichtungen beteiligt.

Bildnis eines Kunstgelehrten

1827 gab Johann Gottlob von Quandt beim Dresdener Professor der Malerei, Ferdinand Hartmann, sein Porträt in Auftrag (Abb. 1).³ Das Bildnis zeigt Quandt sitzend in der Bibliothek. Vor sich aufgeschlagen liegt eine Mappe mit einigen Kupferstichen. Der Sammler weist auf ein Blatt mit dem Motiv einer *Anna selbdritt*. Es handelt sich um die *Vierge au berceau* von Marcantonio Raimondi (Abb. 2).⁴ Links davon erkennt man die Darstellung einer Gruppe von drei Heiligen mit Tiara und Märtyrerpalmen. Die Komposition geht auf Albrecht Dürers *Heilige Bischöfe Nikolaus, Ulrich und Erasmus* zurück (Abb. 3). Zeichnung und Holzschnitt befanden sich in Quandts Sammlung.⁵ Hinter dem Kunstfreund an der Wand hängt die Nachbildung des antiken *Bellerophon*-Reliefs aus dem Palazzo Spada in Rom (Abb. 4).⁶

Das Porträt definiert damit drei künstlerische Standbeine, die für Quandts Selbstverständnis als Kunstgelehrter wichtig waren: Erstens ist dies die zeitgenössische Malerei, indem mit Ferdinand Hartmann ein zeitgenössischer Künstler sein Bildnis malt. Zweitens zeigt sich mit den sichtbaren Blättern in der aufgeschlagenen Mappe die Bedeutung der Kunst der Alten Meister. Der unmittelbare Vergleich eines altdeutschen und italienischen Kunstwerks ist hierbei zentral. Raimondis *Anna selbdritt*, nach einer Komposition Raffaels, und Dürers heilige Männer stehen beispielhaft für zwei Höhepunkte südlicher und nördlicher Kunstauffassung mit ihren Charakteristika.⁷

1 So zum Beispiel Kat. Dresden 2017, S. 21, 34, 52; Kat. Bad Muskau 2016, S. 44, 62; Gross et al. 2005/06, S. 466–467, 721–724; Lammel 1998, S. 340–341; Kat. Dresden/Lübeck 1997, S. 18–20; Klecker 1997, S. 243, 248; Börsch-Supan 1988, S. 71, Neidhardt 1976, S. 235–236, 240–241. Im Zusammenhang mit Caspar David Friedrich, Julius Schnorr von Carolsfeld und Adrian Ludwig Richter taucht Quandts Name wohl am häufigsten auf. Auf den Ästhetiker Quandt wird beispielsweise im Zusammenhang mit dessen Verhältnis zu Arthur Schopenhauer hingewiesen. Siehe dazu Cartwright 2010, S. 278–280; Safranski 2010, S. 294–295.

2 Auswahl: Kat. Oslo/Dresden 2014; Spitzer 2007; Busch 2003; Grave 2001; Börsch-Supan/Jähnig 1973. Durch Schnorrs Meisterwerk *Bildnis der Clara Bianca von Quandt* ist Quandts Name einem der Romantik geneigten Publikum in Erinnerung geblieben. Siehe dazu den Aufsatz von Maaz 1998, S. 131–144. Zu Rietschel und Quandt aktuell das Werkverzeichnis von Wilmowsky 2017, WVZ 29–30, 41.1, 42.2, 44, 185.

3 Die korrekte Zuschreibung des bis anhin Ludwig Vogel von Vogelstein

zugeordneten Porträts an Hartmann gelang Marx 2014 (2), S. 112–121. Zur Datierung auf das Jahr 1827 siehe Nagler 1835–1852, Bd. 5 (1837), S. 570. Das Gemälde ist in den Katalogen zu Quandts Sammlung nicht verzeichnet; vgl. Rüfenacht 2018; Kat. Quandt 1868, Kat. Quandt 1824.

4 Kat. Quandt 1853, S. 207, Nr. 1728; Kat. Quandt 1860 (1), S. 102, Nr. 1728.
5 Kat. Quandt 1860 (2), S. 13, Nr. 45: »Die heiligen Nicolas von Bari, Udalricus und Erasmus. Die Zeichnung ist nur wenig von Dürers Holzschnitt (Bartsch P. G. T. VII. p. 140) verschieden; so ist hier kein Hintergrund, und alle Zierrathen [sic!] auf Bischofsmützen und Gewändern, die im Holzschnitt vorkommen, fehlen hier.« S. a. Kat. Quandt 1853, S. 60, Nr. 287; Kat. Quandt 1860 (1), S. 18, Nr. 287.
6 Marx 2014 (2), S. 119.

7 Quandt 1826 (1), S. 22–23: »Der Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gleicht dem Anbruch des Morgens, wo im Sonnenlicht zuerst die Höhen glänzend hervortreten. Da uns hier zunächst die Kupferstichkunde beschäftigt, so sind es diese beiden, Dürer und Raimondi, welche uns nun vor allen entgegenleuchten. An jedem gibt sich der eigenthümli-



2 Marcantonio Raimondi, *Anna selbdritt (Vierge au berceau)*, um 1520/25, Kupferstich, 237 × 175 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, Gift of Henry Walters, 1917, Inv.-Nr. 17.37.153

Für Quandts Anliegen einer Aufwertung der deutschen Kunst ist dies von großer Bedeutung. Drittens ist die Antike als Vorbild für die Künste, wie sie Johann Joachim Winckelmann Mitte des 18. Jahrhunderts mit eleganter Sprache postuliert hatte, für Quandt von Interesse.⁸ Das *Bellerophon*-Relief, welches für die Archäologie des frühen 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung war, übernimmt hier eine symptomatische Funktion.⁹

Die Bücherwand im Hintergrund unterstreicht diese Interpretation. Die identifizierbaren Titel verdeutlichen Quandts Selbstverständnis als Kenner nicht nur der Künste, sondern auch ihrer Geschichte. Deutlich zu erkennen sind auf dem obersten Regal die *Viten* Giorgio Vasaris, bei denen es sich laut dem Katalog der versteigerten Bücher seiner Bibliothek um



3 Albrecht Dürer, *Die heiligen Bischöfe Nikolaus, Ulrich und Erasmus*, um 1505, Holzschnitt, 213 × 143 mm (Bild), Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 2010.9

die elfbändige Ausgabe von Guglielmo Della Valle, erschienen 1791 in Siena, handelt.¹⁰ Die Bände des italienischen Künstlerbiographikers der Renaissance zeugen von seiner Kenntnis der italienischen Malerei, die er 1830 bis 1833 mit der ersten deutschen Übersetzung und Kommentierung von Luigi Lanzi's bedeutender *Storia pittorica della Italia* unter Beweis stellen sollte.¹¹ Im Regal darunter, hinter Quandts Kopf, entdeckt man eine Edition der Werke von Johann Joachim Winckelmann und damit dem meinungsbildenden Klassiker des 18. Jahrhunderts über antike Kunst.¹² Rechts davon stehen die neun Bände von Johann Dominik Fiorillos *Geschichte der zeichnenden Künste*, die zwischen 1798 und 1821 erschienen waren. Bedeutsam für

che Charakter der Nation, der er angehörte, am deutlichsten zu erkennen. [...] Letzteres wird vorzüglich durch Vergleichung Dürer'scher und Raimond'scher Werke anschaulich.« S. a. Kat. Quandt 1853, S. 17, 32.

8 *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden: Waltherische Handlung, 1755, erw. Aufl. 1756. Prange 2004, S. 31–36; MKL 2007, S. 502–504.

9 Die *Bellerophon*-Forschung zusammenfassend Marx 2014 (2), S. 119–120.

10 Kat. Quandt 1860 (1), S. 172. Vasaris Bänden schließt sich eine deutsche Ausgabe der *Leben der berühmtesten Maler* von Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, erschienen 1767, an. Ebd., S. 156. Für Hinweise danke ich Andreas Dehmer, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden.

11 Quandt 1830–1833.

12 Quandt besaß sie in der Ausgabe von Carl Ludwig Fernow, erschienen 1808–1820. Kat. Quandt 1860 (1), S. 157. Zu Winckelmann siehe Quandt 1830–33, Bd. 1, S. XXXII–XXXIII.

die zeitgenössische Rezeption dieses Werks waren die letzten vier Bände, die sich mit der Geschichte der deutschen und niederländischen Kunst bis in die neueste Zeit befassten. Quandts Wissen zeichnet sich also auch durch seine Aktualität aus.¹³ Im dritten Regal von oben steht ein wichtiges Werk über die Erforschung der italienischen Kunst um 1800. Es sind die drei Bände von Carl Ludwig Fernows *Römische Studien*, die zwischen 1806 und 1808 erschienen waren. Diese Aufsatzbände waren für den



4 Julius Troschel, *Bellerophon und Pegasus nach dem antiken Relief im Palazzo Spada, Rom*, um 1845, Marmor, 128,4 × 81 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, Inv.-Nr. L 2045, Leihgabe aus Privatbesitz

Kunstfreund bedeutsam, weil der Autor ausgehend von der Anschauung der Kunstwerke über die italienische Kunst schrieb und mit ästhetischen Gedanken unterlegte.¹⁴ Dem entgegen gesetzt sind die drei Bände der *Opere* von Anton Raphael Mengs zu interpretieren. Sie liegen in der rechten oberen Ecke wild durcheinander im Gestell. Quandt lehnte Mengs' Nachahmung der großen Meister der Kunstgeschichte ab. Ähnlich dürfte es sich bei dem ebenfalls dort liegenden *Laokoon* von Gotthold Ephraim Lessing verhalten. Quandt widerstrebten seine Aussagen zur Frage nach dem richtigen Darstellungsmoment eines Bildgegenstandes.¹⁵

Im Bücherregal des Porträts von Hartmann zeigt sich Quandts Kunst- und Selbstverständnis. Vasari und Winckelmann bezeugen seine Rezeption der Klassiker der Kunstgeschichte, zu denen sich die Erzeugnisse neuerer Autoren gesellen. Die umfangreiche Bibliothek, die im Auktionskatalog von 1860 überliefert ist, vermag dieses Bild des Kunstgelehrten noch zu erweitern.¹⁶ Quandt ist eine Persönlichkeit, an der sich die zentralen ästhetischen und kunstwissenschaftlichen Strömungen des frühen 19. Jahrhunderts aufzeigen und in einen zeithistorischen Kontext stellen lassen. Damit ist er ebenfalls für die Geschichte der Kunstgeschichte von Bedeutung.

Methodik, Fragestellung, Ziele

Bei vorliegender Dissertation handelt es sich um das intellektuelle Porträt eines typischen Bildungsbürgers des 19. Jahrhunderts.¹⁷ Grundlage der hier vorgelegten Ergebnisse bildet die Analyse zahlreicher Autographen, vor allem Briefe, und gedruckter Quellen. Besonders die Korrespondenz diente Quandt oft der Entwicklung seiner gelegentlich mändrierenden Gedanken, die selbst in den gedruckten Schriften einen manchmal unsystematischen, vielleicht sogar im Akt des Schreibens begründeten, also »fortschreibenden« Charakter haben (Abb. 5). Dennoch blieben gewisse grundlegende Aussagen im Schaffen des Dresdener Kunstgelehrten von seinen frühen Veröffentlichungen in den 1810er Jahren bis kurz vor seinem Tod Axiomen gleich stabil. Umso mehr lässt sich sein Denken bestens mit den aus Archivalien herauszuarbeitenden Tätigkeiten in seiner Sammlung, den Vereinen oder in den Dresdener Museen ver-

¹³ Kat. Quandt 1860 (I), S. 155. S. a. Prange 2004, S. 107–111.

¹⁴ Quandt 1819, Bd. 1, S. 73–74; MKL 2007, S. 87–89. Zur Anschauung siehe Fernow 1806–1808, Bd. 1, S. 298–300. Daneben stehen *Lettere* eines nicht entzifferbaren Autors, möglicherweise die *Lettere sanesi* von Guglielmo Della Valle, erschienen 1782–84, und je ein Buch von Antonio Maria Zanetti, wohl *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de veneziani maestri* von 1771, und von Johann Heinrich Meyer, vielleicht ein Band seiner *Geschichte der bildenden Künste*

bei den Griechen von 1824. Alle Bücher in Kat. Quandt 1860 (I), S. 156 (Meyer), 173 (Zanetti, hier ohne Autor angegeben), S. 174 (Della Valle).

¹⁵ Zur Kritik an Mengs: Quandt 1819, Bd. 2, S. 165; Quandt 1830–1833, Bd. 1, S. XXX–XXXV; Bemann 1925, S. 8; An Lessing: Quandt 1844 (I), S. 91–94.

¹⁶ Kat. Quandt 1860 (I), S. 155–195.

¹⁷ Zirkas 10–20. S. a. Morat 2011, [n. p.].



5 Florian Großpietsch, *Bildnis Johann Gottlob von Quandt*, 1829, Kreidezeichnung, ehemals Dresden, Stadtmuseum (Kriegsverlust)

gleichen. In der Folge können seine Aktivitäten historisch kontextualisiert werden. Sie tangieren so unterschiedliche Bereiche wie die Institutionsgeschichte (Museen, Vereine), die Sammlungsgeschichte (Privatsammlung, königliche Sammlungen), die philosophische Ästhetik (Schriften, Vorlesungen, Hängungen), die Sozialgeschichte der Kunst (Künstlerförderung) und die Geschichte der Kunstwissenschaft, wobei diese Teilbereiche nachfolgend nicht einzeln, sondern mit dem Blick auf das Ganze, das intellektuelle Porträt Quandts, ausgearbeitet werden. Dies hat zur Folge, dass beispielsweise eine systematische Herleitung und Kontextualisierung von Quandts Ästhetik aus der Geschichte der Ästhetik in dieser Arbeit Desiderat bleiben muss und nur punktuell an verschiedenen Beispielen, vor allem im Kontext seiner eigenen Sammlung, vertieft werden kann.¹⁸

Konkret bietet vorliegende Dissertation über die Darstellung des Kunstgelehrten Quandt hinaus neu und detailliert ausgearbeitete Aspekte zur Kunstgeschichte Sachsens und Dresdens, zur Historienmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zur Rezeption der Nazarener Kunst der 1820er bis 1840er Jahre. Sie stellt einen Beitrag zur Geschichte der Staatlichen Kunstsammlungen Dresdens, insbesondere der Rüstkammer und der Gemäldegalerie Alte Meister dar und vertieft die Kenntnisse über die Anfänge des heute als *Verein für*

sächsische Landesgeschichte noch existierenden Altertumsvereins und des Sächsischen Kunstvereins. Schließlich leistet diese Arbeit einen neuen Beitrag zur Goetherezeption.

Quandts in Büchern, Artikeln und Briefen theoretisch formuliertes Kunstverständnis lässt sich mit zeitgenössischen und älteren Autoren vergleichen. Gleichzeitig zeigt sich in den Primär- und Sekundärquellen parallel auch immer der Sammler, Mäzen und Mitwirkende in Vereinen und Museen. Dadurch stehen die Gedanken des Vielschreibers immer im Zusammenhang mit der praktischen Arbeit. Im Sinn des intellektuellen Porträts, das den Protagonisten fortwährend in den Kontext seines Wirkungsfeldes stellt, wird diese Studie daher in zwei Hauptteile gesondert, die der für Quandt so typischen Verbindung von Theorie und Praxis besonders gerecht werden: einerseits Quandts Förderung von Kunst und Künstlern, andererseits die Ausstellung und Vermittlung von Kunst an ein breites Publikum.

Der erste Hauptteil mit dem Titel »Kunst fördern« versteht sich in einem weiten Sinn: Das erste Kapitel beschäftigt sich mit der Förderung von Kunst und Künstlern durch Ankäufe von Kunstwerken. Um die Kenntnis der Künste und ihrer Geschichte zu verbreiten und auf künstlerische Vorbilder hinzuweisen, waren die Alten Meister von großer Bedeutung. Dieser spezifisch didaktischen Förderung wird im zweiten Kapitel nachgegangen. Im Laufe der Jahre erwuchsen Quandt Möglichkeiten institutioneller Förderung. Als Mitbegründer des Königlich-Sächsischen Altertumsvereins und des Kunstvereins konnte er hier auf einer breit abgestützten Basis seine privaten Interessen umsetzen. Diesen beiden Vereinen sind das dritte und vierte Kapitel gewidmet. Besonders im Kunstverein, aber auch als Käufer von Kunst zeigt sich eine besondere Förderung der Historienmalerei. Unter spezifischen Voraussetzungen interessierten ihn aber auch andere Bildgattungen. Daher fokussiert das letzte Kapitel des ersten Teils im Sinn einer Synthese auf dieses Thema.

Quandts Kunstverständnis verlangte immer wieder nach einer praktischen Umsetzung, um breitere Bevölkerungsschichten für die Künste zu gewinnen. Diesem Aspekt seines Wirkens ist der zweite Hauptteil mit dem Titel »Kunst ausstellen« gewidmet. In einem ersten Kapitel wird die Präsentation seiner Privatsammlung analysiert, welche Kunstfreunden und Künstlern frei zugänglich war. Im vertrauten Rahmen konnte Quandt seine Kunsttheorie individuell visualisieren ohne jemandem Rechenschaft ablegen zu müssen. In den Hängungssystemen lassen sich einige assoziationsreiche Pendants erkennen, die mit seinen schriftlichen Äußerungen über Kunst in Verbindung gebracht werden können. Diesem Vergleich widmet sich das

¹⁸ Siehe hierzu auch Zirfas 2016, S. 25–26.

zweite Kapitel. Außerhalb dieses geschützten Rahmens eröffneten sich Quandt mit der Einführung der Sächsischen Verfassung ab 1830 neue Aufgaben in den königlichen Sammlungen. Federführend konzipierte er aus der Zusammenführung von Kunst- und Rüstkammer ein neues »Historisches Museum«. Als Mitglied der Galerikommision war er an mehreren Neuhängungen der Dresdener Gemäldegalerie beteiligt. Diesen beiden Museen sind zwei Kapitel gewidmet. Anhand von Quandts Inszenierungen des großen Vorbildes Johann Wolfgang von Goethe lässt sich im letzten Kapitel sein grundlegendes Verständnis von Kunst als Mittel der Bildung der Menschen darstellen. Dieser Studie über Johann Gottlob von Quandt liegt schließlich die grundlegende Frage zugrunde, was seine ganz spezifischen Errungenschaften für das sich langsam konsolidierende Fach Kunstgeschichte waren und weshalb er als früher Kunsthistoriker nie in Betracht gezogen wurde.

Vorliegendes Porträt bettet eine auf den ersten Blick vielleicht wenig wichtig erscheinende Person in einen zeithistorischen Kontext ein, die von rasanten Entwicklungen politischer, gesellschaftlicher und kultureller Natur geprägt war. Quandt entpuppt sich dabei als gewandter Intellektueller, der sich auf dem Gebiet der Kunstkenntenschaft, insbesondere der Alten Meister, einen ausgezeichneten Ruf erworben hat und nicht nur in verschiedenen kulturellen Institutionen tätig wurde, sondern auch – Medien wie Zeitschriften und Zeitungen regelmäßig und gezielt mit Artikeln bespielend – über sein originäres Tätigkeitsfeld hinaus immer wieder allerhand andere Themen aufgriff. Sein Ziel war es dabei, die Menschen ästhetisch und historisch zu bilden.¹⁹

Forschungsstand und Quellen

Der Aufsatz von Rudolf Bemann aus dem Jahr 1925 ist bis heute die einzige größere biographische Arbeit über Johann Gottlob von Quandt.²⁰ 2002 erschien zur Eröffnung des restaurierten Freskensaales in Quandts Belvedere bei Dittersbach ein Sammelband über die wichtigsten Stationen seines Lebens. Es

handelt sich dabei um eine nur wenig erweiterte Neuauflage der Publikation zum 200. Geburtstag von 1987.²¹ Zum hundertsten Geburtstag des Sächsischen Kunstvereins erschienen 1928 zwei kleinere, biographische Aufsätze von Karl Grossmann und Kurt Karl Eberlein.²² 1888 veröffentlichte Franz Schnorr von Carolsfeld in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* einen Artikel zu Quandt.²³ Bereits 1825 erschien erstmals ein längerer Eintrag im Konversationslexikon des Brockhaus-Verlags. Weitere Einträge in allen größeren Lexika folgten bis Anfang des 20. Jahrhunderts.²⁴ Schließlich sammelte Johann Karl Seidemann in seiner Geschichte zu Dittersbach und Umgebung aus dem Jahr 1860 zahlreiche Angaben und Quellen zur Biographie Quandts.²⁵

In jüngerer Zeit haben Susanne Petri und Andreas Dehmer ein Blatt von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Graphischen Sammlung des Museums der bildenden Künste Leipzig in den Kontext von Quandts und Schnorrs Freundschaft gestellt.²⁶ Quandts Rolle in Konservierungsfragen hat Christoph Schölzel in seiner Dissertation über die Restaurierungsgeschichte der Dresdener Gemäldegalerie aufgearbeitet.²⁷ Tristan Weddigen hat in seiner Habilitationsschrift über die Gemäldegalerie im 18. und 19. Jahrhundert auf dessen Tätigkeit für die Dresdener Sammlungen der 1830er Jahre hingewiesen.²⁸ Johannes Grave und Bernhard Maaz haben in Bezug auf zwei Auftragswerke Quandts an Caspar David Friedrich und Julius Schnorr von Carolsfeld dessen Kunstverständnis interpretiert.²⁹ Walter Schmitz und Jochen Strobel publizierten 2001 die Korrespondenz zwischen Goethe und Quandt und untersuchten deren Verhältnis zueinander sowie Quandts Arbeit im Sächsischen Kunstverein.³⁰ In den 1980er Jahren befassten sich Bernhard Maaz und Cornelia Briel in unveröffentlichten Magisterarbeiten mit Quandt als Sammler und Vorsitzender des Sächsischen Kunstvereins.³¹

Vorliegende Dissertation wurde im Januar 2015 an der Universität Zürich eingereicht und für die Publikation auf den neuesten Stand der Forschung gebracht. Sie basiert auf meiner Magisterarbeit, die ich im Sommer 2009 an der Universität Bern abgeschlossen habe. Einige Aspekte aus den Forschungsergebnissen flossen vorab in Vorträge und Aufsätze ein, so zu Quandts

19 Zirfas 2015, S. 20–22. Vgl. die thematisch geordnete Bibliographie der publizierten Quandt-Schriften im Anhang. S. a. Morat 2011, [n. p.].

20 Bemann 1925, S. 1–45.

21 Luzenz 2002; Neidhardt et al. 1987. S. a. Briel 1987 (2), S. 13–29; Maaz 1987 (2), S. 30–42; Heres 1987, S. 43–48.

22 Grossmann 1925–1928, S. 134–146; Eberlein 1928, S. 9–21.

23 Schnorr 1888, Bd. 27, S. 11–12. S. a. Neidhardt 2005 (1), S. 79–81.

24 *Conversations-Lexicon. Neue Folge*, 6. Aufl., Leipzig: Brockhaus, 1825, Bd. 12, 1. Abteilung, S. 576–578. Das Brockhaus-Lexikon führte einen kurzen Artikel zu Quandt bis in die 14. Auflage von 1892–96, deren letzter Nachdruck 1920 erschien. Weitere Einträge in: *Wigand's Conversations-Lexikon für alle Stände*, Leipzig: Wigand, 1850, Bd. 11, S. 294; *Herders Conversations-Lexikon*, Bd. 4, hrsg. v. Bartholomae

Herder, Freiburg i/Br: Herder'sche Verlagshandlung, 1856, S. 645;

Pierers Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart, hrsg.

v. Heinrich August Pierer, 4. Aufl., Altenburg: H. A. Pierer, 1861, S. 736;

Meyers Konversationslexikon, 4. Aufl., hrsg. v. Joseph Meyer, Leipzig/Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1885–1892, Bd. 13, S. 494.

25 Seidemann 1860, S. 157–161.

26 Dehmer/Petri 2018, S. 22–31.

27 Schölzel 2012. Details in Kap. *Ordnung und Konservierung: Die Königlich-Sächsische Gemäldeammlung*.

28 Weddigen 2008, S. 213–223, 228–230.

29 Grave 2001, S. 85–104; Maaz 1998, S. 131–144.

30 Schmitz/Strobel 2001, S. VII–LXXI.

31 Maaz 1986; Briel 1984.

Einrichtung des Historischen Museums, zu seinen Goethe-Inszenierungen, zu seiner Unterstützerrolle bei der Gründung des Museums der bildenden Künste in Leipzig und zu seiner Haltung gegenüber zeitgenössischer Landschaftsmalerei.³² Die Rekonstruktion seiner Gemäldesammlung, die seit Beginn der Forschungen im Jahr 2009 fortlaufend aktualisiert wurde, ist in einer tabellarischen Übersicht mit archivalischen Informationen, Kommentaren und Hinweisen zum Verbleib der Werke als Prolegomena zu vorliegender Arbeit 2018 auf ART-Dok, dem Volltextserver des Fachinformationsdiensts Kunst (arhistoricum.net) der Universitätsbibliothek Heidelberg als Open Access-Publikation erschienen.³³ Die dort dokumentierten Erkenntnisse zu einzelnen Kunstwerken der Sammlung dienen als Grundlage der in dieser Studie diskutierten Teilrekonstruktionen von Quandts Hängungssystemen. Zudem wurde jedem Bild in Quandts Sammlung eine feste Nummer zugewiesen, auf die bei Werkdiskussionen Bezug genommen wird.³⁴

Quandt selber hinterließ ein umfassendes schriftliches Werk. Dieses umfasst Bücher über Kunstgeschichte, Ästhetik, Philosophie und Politik, Reisebeschreibungen, Sammlungskataloge, Museumsführer, ja sogar Publikationen über Landwirtschaft, Kinderhilfe und Sprachbildung. In zahllosen Artikeln veröffentlichte er seine Haltung zur Kunst, rezensierte zahlreiche Ausstellungen, Künstler und ihre Werke, Bücher und ihre Autoren und erlangte so einen beachtlichen Bekanntheitsgrad. Zwei Artikel wurden gar ins Niederländische übersetzt.³⁵ Die Beiträge erschienen in den weit herum beachteten Kunstzeitschriften wie in Ludwig Schorns *Kunstblatt*, dem Beiblatt des *Morgenblatt für gebildete Stände*, erschienen in Tübingen bei Cotta, sowie in den beiden Leipziger Publikationsorganen *Zeitschrift für die elegante Welt* oder dem *Musenalmanach* von Johann Amadeus Wendt, des Weiteren in Carl August Böttigers

Artistisches Notizenblatt in Dresden oder im Weimarer *Journal des Luxus und der Moden* von Friedrich Johann Justin Bertuch.³⁶

Der schriftliche Nachlass von Quandt und seiner Familie gilt gemäß dem aktuellsten Stand der Forschung als verschollen.³⁷ Zahlreiche eigenhändige Briefe an Freunde und Bekannte sind jedoch in verschiedenen Archiven erhalten.³⁸ Der größte Anteil an Autographen liegt im Nachlass von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek SLUB in Dresden. Unter unterschiedlichen Signaturen der Handschriftenabteilung finden sich darüber hinaus viele weitere Briefe Quandts. Im Thüringischen Staatsarchiv in Altenburg liegen Dokumente aus dem Nachlass des sächsischen Staatsministers Bernhard August von Lindenau, der während einiger Zeit bei Quandt in Dresden gewohnt hat. Die Korrespondenz Gottfried Sempers mit Quandt ist im gta-Archiv der ETH Zürich überliefert. Hermann Uhde-Bernays bereits 1878 sowie Walter Schmitz und Jochen Strobel 2001 haben den Briefwechsel zwischen Goethe und Quandt veröffentlicht.³⁹ Darüber hinaus konnten Briefbestände mit Autographen Quandts in Berlin, Bonn, Coburg, Dortmund, Düsseldorf, Frankfurt, Hamburg, Heidelberg, Karlsruhe, Leipzig, Lübeck, Marbach, München, Nürnberg, Weimar sowie in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau, Polen, in der kalifornischen Stanford University, Palo Alto und in der Universität Tartu, Estland, festgestellt werden. Gelegentlich tritt ein Manuskript im Kunst- und Antiquitätenhandel zum Vorschein.⁴⁰ Schließlich taucht Quandts Name häufig in Quellen von Künstlern und Gelehrten in Dresden auf. Hervorzuheben sind hier vor allem die Tagebücher, Erinnerungen und Briefe von Julius Schnorr von Carolsfeld, Veit Hanns Schnorr von Carolsfeld, Louise Seidler, Adrian Ludwig Richter, Karl August Förster und des Neffen der Quandts, Alfred Meissner.⁴¹

32 Rüfenacht 2009; Rüfenacht 2010, S. 110–119; Rüfenacht 2012, S. 31–53; Rüfenacht 2016, S. 88–99; Rüfenacht 2017, S. 152–179.

33 Rüfenacht 2018, S. 6–45.

34 So genannte SQ-Nummern (SQ = Sammlung Quandt).

35 Es handelt sich um zwei Aufsätze im Anhang von Quandt 1826 (1), S. 261–312, die 1828 in Amsterdam als eigenständige Publikation mit kurzer Einleitung des Herausgebers erschienen sind: *Over het standpunt [...] en voorstellen ter verbetering der kunstschoolen of kunstacademien*. Genaue Angaben in *Kommentierte Bibliographie der publizierten Quandt-Schriften* im Anhang.

36 Siehe *Chronologische Bibliographie der publizierten Quandt-Schriften* im Anhang.

37 Der Nachlass könnte sich in Tschechien befinden: Die Haupterin von Quandts Sohn Gustav, der am 29. Juni 1908 in Kaaden (Kadaň), Tschechien, als letzter Nachfahre kinderlos starb, war die Nichte seiner Frau, Berta Kurz. Diese trat 1908 in Kontakt mit der Dresdener Gemäldegalerie wegen dem Legat einiger Porträts. Berta Kurz heiratete einen Josef Šilar und zog im Oktober 1908 nach Prag. Nachfragen in tschechischen Archiven blieben, was den Verbleib des Quandt'schen Nachlasses betrifft, ergebnislos. Die Spur nach Tschechien entdeckte Heinrich 2009, S. 27–29. Zu den nach Dresden vererbten Porträts

siehe Marx 2014 (2), S. 114. Zu Gustav von Quandt siehe das Personenstandsregister (Totenbuch) von Kadaň 1905–1916, in: Staatliches Gebietsarchiv, Leitmeritz (Litomerice), Sign. N7/8, fol. 47 [Internetressource: <http://matriky.soalitomerice.cz>, letzter Zugriff: 17.9.2018]. Auszug aus dem Einwohnerregister von Kadaň mit Hinweis auf Berta Kurz dankenswerterweise zur Verfügung gestellt von Michaela Balasova, Státní oblastní archiv v Litoměřicích, Kadaň. Anmeldung von Berta Kurz und Josef Šilar in Prag in: Národní archiv, Policejní ředitelství I, konškrpce, karta 591, obraz 854–855 [Internetressource: <http://digi.nacr.cz/prihlasky2>, letzter Zugriff: 27.11.2018].

38 Eine Zusammenstellung aller eruierten Autographen Quandts im Anhang.

39 Schmitz/Strobel 2001; Uhde-Bernays 1878.

40 So aktuell ein Brief von Quandt an Louise Seidler vom 21.10.1823, in welchem er seine Freude über die Rückkehr der Künstlerin aus Rom zum Ausdruck bringt. Wien, Antiquariat Inlibris, <https://inlibris.at> [letzter Zugriff: 19.9.2018]. Ein Digitalisat des Briefs liegt mir vor.

41 Seidler 2003, S. 194–196, 244, 291; Schnorr 2000 [1832], S. 199, 206–207; Richter 1909, S. 111, 325–326, 341–349; Schnorr 1909, S. 5–38; Schnorr 1895–1903, Bd. 1–3; Schnorr 1886, S. 152–318, 342–537; Meissner 1884, Bd. 1, S. 15–16, 161–162; Förster 1846, S. 271–302, 410–464.

Für Quandts Umgang mit seinem eigenen Nachlass mag der Hinweis seines Sohnes Gustav von Interesse sein, sein Vater habe die Korrespondenz mit »berühmten Persönlichkeiten«, namentlich Johann Wolfgang von Goethe, Arthur, Johanna und Adele Schopenhauer, vernichtet, da er sie nie veröffentlicht sehen wollte.⁴² Da Quandt mit vielen Berühmtheiten korrespondierte, könnte diese Aktion größere Teile seiner Korrespondenz betroffen haben und zu einem gewissen Grad erklären, warum in Autographensammlungen nur sehr wenige Briefe an Quandt zum Vorschein kamen.

Biographie eines Bildungsbürgers und Menschenfreundes

Über seine Tätigkeit als Kunstschriftsteller, Sammler und Förderer der Künste hinaus war Johann Gottlob von Quandt an den unterschiedlichsten Dingen interessiert und damit ein typischer Bildungsbürger seiner Zeit.⁴³ Als reicher Sohn eines erfolgreichen Leipziger Kaufmanns hatte er zeit seines Lebens die Möglichkeit, das zu tun, was er wollte und was ihm wichtig war. Nachfolgende biographische Einführung fokussiert demnach nicht nur auf Quandts Interesse an Kunst. Vielmehr soll die Biographie Quandts vielseitige Interessen ausbreiten und ihn als Bildungsbürger und Menschenfreund charakterisieren, der sich seines Reichtums bewusst war und diesen auch wohl tätig einsetzte.⁴⁴ Schließlich erläutert diese Lebensbeschreibung

einige bisher unbekannte Details aus Quellen. Wenn diese gelegentlich nur am Rande mit der anschließenden Forschungsarbeit zu tun haben, sollen sie doch als Basis für die Kenntnis dieses facettenreichen Mannes dienen, zu dem es noch keine umfassende Biographie gibt. Über die Kunstgeschichte hinaus böte Quandts Vielseitigkeit Stoff für eine Fallstudie über ein herausragendes Beispiel eines Bildungsbürgers der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der sich als nobler Bürger nicht nur für Kunst, Philosophie und Literatur, sondern auch für soziale und ökonomische Aspekte des Lebens interessierte und engagierte.

Johann Gottlob von Quandt wurde am 9. April 1787 in Leipzig als Sohn eines Kaufmanns in eine durch Tabakhandel wohlhabend gewordene, bürgerliche Familie geboren.⁴⁵ Seinem Urgroßvater Johann Gottfried Quandt war durch den Bau und die Betreibung einer Tabakfabrik mit Mühle und dem Vertrieb von Schnupftabak großer ökonomischer Erfolg beschieden. In Leipzig kaufte er ein Stadthaus und eröffnete ein kleines Theater.⁴⁶ Die Familiendynastie betrieb das Geschäft mit Tabak erfolgreich weiter, so dass Quandts Vater Johann Gottlob Quandt ab 1801 Erb-, Lehn- und Gerichtsherr auf dem erworbenen Gut Wachau bei Leipzig werden konnte. Der nach ihm benannte Sohn veräußerte es erst 1828.⁴⁷

Das Leipziger Stadthaus war ein Treffpunkt des dortigen Kulturlebens. Seine Erziehung genoss der junge Quandt zuhause beim Musikschriftsteller und Hofrat Johann Friedrich Rochlitz, der mit Johann Wolfgang von Goethe befreundet war. Beim französischen Emigranten Chevalier de Renty erlernte er

42 Briefe von Gustav von Quandt an den Schopenhauer-Schüler, Rasentheoretiker und Antisemiten Karl Ludwig Schemann, Freiburg i/Br, Universitätsbibliothek, Schemann NL 12/2588: »Leider bedauere ich Ihrem Wunsche betreffs der Briefe Schopenhauers an meinen Vater nicht nachkommen zu können. Mein Vater hatte alle Briefe Schopenhauers, so wie Goethe's vernichtet, aus Furcht es möchte Manches veröffentlicht werden, was für die Öffentlichkeit nicht bestimmt sei. Dies geschah zu der Zeit, als nach dem Tode Goethe's Einiges erschien, was mein Vater arg mißbilligte.« (Brief vom 12.10.1887); »[...] leid thut es mir nun Ihrem Wunsche nicht willfahren zu können und ich kann nur wiederholen, daß, als die verschiedenen Briefwechsel von und mit Goethe erschienen, mein Vater über die darin enthaltenen Indiscretionen so ungehalten war, daß er mit der Äußerung »nach meinem Tode soll derartiges nicht geschehen« alle Briefe von berühmten Persönlichkeiten, zu denen noch Adele und Johanna Schopenhauer gehörten, vernichtete.« (Brief vom 1.2.1889). Schemann kontaktierte Gustav von Quandt für sein Buch *Schopenhauer-Briefe. Sammlung meist ungedruckter oder schwer zugänglicher Briefe von, an und über Schopenhauer*, Leipzig: Brockhaus, 1893.

43 Siehe Zirfas 2016, S. 10–15.

44 Einzelne Aspekte von Quandts Tätigkeiten in Kunstsachen sind in diesem biographischen Kapitel nicht mit Anmerkungen versehen. Sie werden in den nachfolgenden Kapiteln genauer erläutert.

45 Quandt schrieb aus Anlass seiner Aufnahme als Ehrenmitglied in die Königliche Akademie der bildenden Künste Berlin im Jahr 1828 seine eigene Biographie nieder, die durch deren Sekretär, den Archäologen Ernst Heinrich Toelken, im Berliner Kunst-Blatt von 1828 ediert

wurde. Brief von Quandt an Johann Gottfried Schadow, Direktor der Kunstakademie in Berlin vom 14.3.1828, enthaltend das Manuskript der Autobiographie von Schreiberhand, in: Berlin, PrAdK, Pers. BK 401 Quandt, [s. p.]. S. a. Quandt in einem Brief an Friedrich Rochlitz vom 3./4.6.1828, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 28. Die Biographie in: Quandt 1828 (2), S. 135–138 und Kat. Leipzig 1997, S. 157–159 (Dokument 9).

46 Das Theater wurde von Quandts Großvater, einem bekannten Leipziger Wohltäter ebenfalls namens Johann Gottlob, errichtet. Siehe dazu Blümner 1818, S. 89–91; Mengel 1784, [n. p.].

47 Das Rittergut Wachau wurde in der Völkerschlacht im Oktober 1813 stark beschädigt. Die Tabaksmühle diente Napoleon als Beobachtungsposten. Sie wurde in der Schlacht zerstört. Quandt beschwerte sich in einem späten Brief über einen Napoleonstein an dieser Stelle: »Was kann man aber von einem Volke erwarten, welches ein Denkmal des Tages errichtet, an welchem Napoleon zum letzten Mal in Sachsen commandirte? Ein Denkmal, auf welchem Napoleons Hut, ein Seitenstück zu Geßlers Hut, liegt! Es ist dies Denkmal nicht zur Erinnerung an den 18 Octbr 1813, dem Befreiungstage Deutschlands vom französischen Joche, errichtet worden, denn es steht als Datum 19 Octbr 1813 darauf. – Dies ist in Leipzig u auf einem Platze geschahn, der vormalis mir gehörte.« Brief von Quandt an Unbekannt vom 22.2.1859, in: Leipzig, Universitätsbibliothek, 215 – Quandt, Johann Gottlob von, fol. 6r. S. a. Carsten Voigt, *Geschichte des Ritterguts Wachau*. Einleitung zum Bestand 20568 Rittergut Wachau, Leipzig: Staatsarchiv, 2011, Internetressource: http://www.archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=06.02&bestandid=20568&syg_id=20568#einleitung [letzter Zugriff: 17.9.2018].



6 Friedrich Gießmann, *Bildnis Clara Bianca von Quandt*, 1829, Bleistift, schwarze Kreide, weiß gehöht, 257 × 206 mm, München, Privatbesitz

die Ölmalerei nach dem Vorbild von Christian Wilhelm Ernst Dietrich gen. Dietricy und dem Landschaftsmaler Jacob Wilhelm Mechau.⁴⁸ Veit Hanns Schnorr von Carolsfeld, der Vater des Jugendfreundes und Nazarener Malers Julius Schnorr von Carolsfeld, unterrichtete Quandt in klassizistischem Figuren-

zeichnen und legte durch Geschenke einiger Druckgraphiken den Grundstein seiner Kupferstichsammlung.⁴⁹ Er wohnte seit 1790 im Haus der Familie in Leipzig und hielt in seinen Lebenserinnerungen fest: »Fürwahr – wer hätte mir wohl prophezeien können, daß ich mit dem einzigen Sohne des Besitzers genannten Hauses in späterer Zeit in ein so freundschaftliches Verhältniß kommen würde! Oder wie hätte ich auch nur ahnen können, daß in jenes damals schwächlichen Knaben Innerstem ein Keim der Liebe für Kunst, ein seltner Sinn für alles Schöne verborgen liege, und sich entwickeln und reifen werde! Aber siehe – Quandt ward mein und der Meinigen Freund! Und was Herr v. Quandt für Kunst und Künstler geworden – dieß ist bekannt.«⁵⁰

Der Architekt Carl August Benjamin Siegel unterrichtete ihn in Architektur und Gartenkunst. Er begleitete ihn zudem auf der ersten Italienreise 1813, zu deren Anlass sechs Jahre später Quandts *Streifereien im Gebiete der Kunst auf einer Reise von Leipzig nach Italien* erschienen sind.⁵¹ Der ebenfalls aus Leipzig stammende Philosoph Karl Friedrich Richter brachte Quandt die Philosophie von Immanuel Kant nahe, was für seine eigenen Gedankengänge prägend werden sollte.⁵² Adele Schopenhauer, die Schwester des Philosophen Arthur Schopenhauer, um die Quandt eine Zeit lang warb, bedauerte allerdings seine unvollkommene Bildung, die weder schulisch noch universitär war.⁵³ Doch Quandt bildete sich zeit seines Lebens vielseitig weiter, wie die thematisch breitfächerige, 1860 in Leipzig bei Weigel versteigerte Bibliothek erkennen lässt.⁵⁴

1819 heiratete Quandt die verwitwete Clara Bianca von Low geb. Meissner, die im kunstaffinen und gebildeten Umfeld ihrer Erzieherin Elisa von der Recke in Dresden aufgewachsen war (Abb. 6–7).⁵⁵ Im selben Jahr begab sich das Paar nach Rom. Dort

48 Der Chevalier de Renty schien Quandt auch in anderen Dingen unterrichtet zu haben. Siehe Brief von Quandt an Ambrosius Barth vom 26.8.1835, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 1191, Nr. 580: »In meines Vaters Hause lebte ein alter Franzos; Chevalier de Renty. Dieser wunderliche, ernste u liebenswürdige Mann, hatte auf meine erste, geistige Entwicklung einen großen Einfluß. Er beschränkte meine Lectüre auf eine kleine Zahl von Büchern. Unter den Erlaubten, war Abbé Girard Synonymes francais. Ich habe dies Büchlein gern u oft u lese es immer wieder mit neuem Vergnügen.«

49 Schnorr 2000 [1832], S. 206–207: »Ja, wäre damals Quandt alt wie jetzt und im Besitz seiner jetzigen Kunstschatze gewesen – nur zwei Treppen tiefer durfte ich hinab steigen, da war mir geholfen! Doch weiß ich aus jener Vergangenheit noch wie von gestern, als Quandt – nachdem die bisher in seinem Innersten schlummernde Liebe zur Kunst und der Sinn dafür erwacht waren, mir an dem allgemein bekannten Schneckenberg begegnete, freundlich auf mich zukam und über Kunst sich mit mir unterhielt. Auch mußte ich für ihn im Auftrag seiner sinnigen Mutter zu einem Geburtstage Kupferstiche von Bedeutung als Geschenke kaufen.« Einige Landschaftszeichnungen Johann Gottlob von Quandts publiziert in Maaz 1989, S. 116–119. Weitere Architektur- und Landschaftszeichnungen erwähnt in Kat. Quandt 1860 (2), S. 23, Nr. 96–98.

50 Schnorr 2000 [1832], S. 199.

51 Siehe Quandt 1819.

52 Heinrich 2002, S. 7; Schnorr 1888, S. 11; Seidemann 1860, S. 157–158; Quandt 1828 (2), S. 135–137.

53 Brief von Adele an Arthur Schopenhauer vom 5.2.1819, in: Kat. Leipzig 1997, S. 17. S. a. Schmitz/Strobel 2001, S. XII; Bemann 1925, S. 3; Böttger 1910, S. 150–152. S. a. die zahlreichen Zitate aus Briefen und Tagebucheinträgen bei Jochen Stollberg, *Die Schopenhauers und Johann Gottlob von Quandt*, [Internetressource: <http://apps.webable.de/cms/index.php?id=38>, letzter Zugriff: 17.9.2018].

54 Quandt 1860 (1), S. 155–195.

55 Zu Clara Bianca von Quandts Erziehung siehe den Brief von Quandt an Unbekannt, nicht datiert [um 1827/28], in: Krakau, Biblioteka Jagiellonska, Autographen Sammlung, Quandt [vor 1945 Sammlung Autographa der Preussischen Staatsbibliothek Berlin]. Ihre Anfänge nahm die Liebe anscheinend bei der Pflege des kranken Quandts. Clara Bianca hatte ihm Lieder gesungen: »Ich vermag es nicht der Frau von Low genug zu verdanken, daß sie durch ihre schöne, rührende Stimme mich am Leben erhalten hat, denn ohne Musik und Gesang, wäre ich der ich es nicht einen Tag in der Stube aushalten kann, gewiß vor Unruhe umgekommen oder zu früh ausgegangen.« Brief von Quandt an Unbekannt vom 2.3.1819, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204 Nr. 98g. S. a. Quandt an Unbekannt vom 9.3.1819, in: Berlin, SMB, Zentralarchiv, Autographensammlung, Mappe 1133, Quandt, Johann Gottlob von: »Frau v. Low reist



7 Carl Christian Vogel von Vogelstein, *Bildnis Clara Bianca von Quandt*, 1829, Öl auf Eichenholz, 121 × 94 cm, Dresden, SKD, Albertinum | Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2211 B

setzte sich Quandt intensiv für die deutschen Künstler ein, vergab Aufträge und erwarb mehrere Werke. Während des Römer Aufenthaltes kaufte er in Dresden an der Neustädter Grossen Klosterkasse zwei Häuser, die an die Elbe angrenzten und ließ sie bis 1824 zu einem Wohn- und Museumsgebäude umbauen und einrichten (vgl. Abb. 49). Noch vor seiner Rückkehr aus Italien wurde im April 1820 dank seiner finanziellen Sicherheit das

Adelsgesuch gutgeheißen, wonach er sich *von Quandt* nannte.⁵⁶ Seiner Geburtsstadt Leipzig blieb er zeit seines Lebens eng verbunden.⁵⁷

In Dresden kamen die zwei Söhne Gustav und Erwin zur Welt. Besonders in den Jüngeren setzte Quandt eine Zeit lang Hoffnungen, dass er sich künstlerisch betätigen würde.⁵⁸ Doch aus einer Künstlerkarriere wurde nichts. Erwin machte ver-

nehmlich den 18 dieses [Monats] von hier ab, und es ist billig daß ich diese lebenswürdige Frau und meine treue Krankenwärterin, als Ritter, wenigsten[s] Ritter ohne Furcht, nach Dresden begleite.«

56 Der Adelsbrief in Ausschnitten abgedruckt bei Schmitz/Strobel 2001, S. XIII. S. a. Maaz 1986, S. 5; Schnorr 1888, S. 12; Becker/Frenzel 1826, S. XXVI–XXVIII (mit Radierung des Hauses).

57 Dies lässt sich besonders in seiner Unterstützung der Bemühungen um ein Leipziger Kunstmuseum nachvollziehen; Rüfenacht 2016, S. 88–99.

58 Tatsächlich ist ein Aquarell von Erwin mit dem Profilbild eines jungen Mannes, das laut einem Brief nach einem Gemälde aus Quandts Dresdener Haus gemalt ist, im Antiquitätenmarkt erhalten geblieben;

mehrt Probleme und Quandt bezeichnete ihn zwar als geistreich, gleichzeitig aber als dumm und roh.⁵⁹ 1847 war der jüngste Sohn gar in ein Duell verwickelt, weil er einen Adligen beleidigt hatte. Die Kugel traf sein Bein. Nachdem er sich davon erholt hatte, musste er nach erfolglos beschrittenem Rechtsweg für mehrere Monate in Festungshaft.⁶⁰ Auch Gustav schien nicht besser zu sein. Nach dem Abschluss des Gymnasiums an der Kreuzschule 1840 und angetretenem Rechtsstudium in Berlin hatte er geheiratet, schied sich aber 1849 nach fünf Ehejahren von seiner Frau, führte angeblich eine Affäre mit dem Stubenmädchen und saß oft in der Dorfschenke.⁶¹ Diese Sorgen mit den Söhnen erwähnte Quandt kaum. Sie passten nicht in seinen Lebensentwurf. Jedenfalls schien er von seiner Freude an Kunst und Bildung an die eigenen Kinder nur wenig weitergegeben zu haben.

Umso mehr engagierte er sich in kulturellen und sozialen Belangen. Ein erstes Mal wird sein soziales Engagement in Dresden in Quellen des Jahres 1821 fassbar, wo er als Mitglied einer privaten Initiative für eine genossenschaftliche Armen-Sparkasse auftrat. Quandt garantierte mit der Verzinsung von jährlich 2400 Talern der Kasse eine Sicherheit.⁶² Er verstand seine Beteiligung als humanitäre Hilfe und war an eigenen Vorteilen wenig interessiert. Als es 1825 darum ging, die Zinsen der Vereinsmitglieder der Sparkasse zu senken, schrieb er an den Vorsitzenden: »Da ich die Sparkassenunternehmung nicht aus dem Standpunkt eines merkantilistischen Geschäfts, sondern einer Angelegenheit der Humanität betrachte, so leiste ich für mich auf den Vortheil der Herabsetzung der Verzinsung auf

dreiß und einhalb pro Cent Verzicht und werde das Capital welches ich dem Sparkassenvereine zu verzinßen habe, so lange ich Mitglied dieses wohlthätigen und verehrungswürdigen Vereines bleibe, jährlich mit Vier von Hundert verzinßen. [...]«⁶³ Weitere Institutionen wie die 1842 gegründete Tiedge-Stiftung, die sich die soziale Unterstützung von Dichtern zur Aufgabe machte, unterstützte er immer wieder.⁶⁴

Sein Dresdener Heim wurde rasch zum Treffpunkt der Kuntschaffenden. Hier hielt er Vorträge und präsentierte seine Kupferstichsammlung in legendären Abendzusammenkünften.⁶⁵ Der Arzt, Schriftsteller und Neffe der Ehefrau, Alfred Meissner, beschrieb diese: »Allwöchentlich einmal sah mein Onkel die Maler, Architekten und Bildhauer Dresdens bei sich, im großen Bibliothekszimmer, das mit Cartons von Overbeck, Thorvaldsen und Carstens, mit Gypsabgüssen von Antiken und römischen Marmorresten reich geschmückt war. Es wurde in diesen Reunionen, die früh Nachmittags begannen und sehr spät endigten, sehr viel guter Bordeaux getrunken und viel feine Havannas geraucht. [...] Da lernte ich die Maler Julius Hübner und Julius Schnorr, die Bildhauer Rietschel und Jul. Hähnel, den Architekten Semper kennen.«⁶⁶

Quandt untermalte seine Ausführungen mit eigenen Druckgraphiken aus seiner Sammlung. Aus diesen Lesungen, die mit den informellen literarischen Lesekreisen Ludwig Tiecks oder Carl Gustav Carus' vergleichbar sind, entstand seine Schrift *Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst und deren Wechselwirkungen mit anderen bildenden Künsten*.⁶⁷ Quandt erklärte

vgl. Abb. 61. Brief von Quandt an Carolyne von Sayn-Wittgenstein vom 24.11.1857, in: Berlin, Staatsbibliothek, Nachlass Sayn-Wittgenstein, K. 7, Quandt, Johann Gottlob von: »Ihro Durchlaucht erhalten hierbei eine Zeichnung nach dem Gemälde aus meiner Sammlung, welches dero Beifall hatte und ich wünsche um so mehr daß die Copie eben so glücklich seyn mag, da solche von der Hand meines jüngeren Sohnes gefertigt ist, dem ich es nicht versagen konnte, eine Gelegenheit zu ergreifen.« Der vorbesitzende Antiquar hatte das Blatt aus dem Nachlass eines Nachfahren von Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst, geb. Prinzessin Sayn-Wittgenstein, der Tochter der von Quandt beschenkten Carolyne von Sayn-Wittgenstein, übernommen.

59 Brief von Quandt an Schnorr vom 6.1.1845, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 240v.

60 Sein Gegner war Bernhard Edler von der Planitz, später sächsischer Politiker. Erwin wurde zu einem Jahr und acht Monaten Haft verurteilt, was vom König dank des Begnadigungsgesuchs seiner Mutter auf sechs Monate reduziert wurde. Er saß vom 14.9.1848 bis 11.3.1849 in der Festung Königsstein ein. Laut der Untersuchungsakte hatte er während seiner militärischen Ausbildung in Gießen bereits zu einem Duell gefordert und jemanden verletzt, wofür er 1837/38 scheinbar schon zu Gefängnis verurteilt worden war. Alle Angaben in: HSTADD, 12881 Genealogica v. Quandt, Nr. 4099, Acta in Untersuchungs-Sachen gegen den ehemaligen Porteepeejunker Erwin von Quandt und Cons: aus Dresden, wegen Zweikampfs und dabei geleisteter Beihilfe. Justizamt Dresden, II. Abtheilg: 1846. S. a. Brief von Quandt an Schnorr vom 11.7.1847, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 264r.

61 Heinrich 2009, S. 27 zitiert hier Notizen von Johann Karl Seidemann: »Das Stubenmädchen war seine Frau, die Dorfschänke seine Heimat

[...], [er] spielte, trank [...], war überall schuldig.« Zur Heirat 1844 siehe Brief von Quandt an Schnorr vom 6.1.1845, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 240v. Gustavs Maturität erwähnt in: *Ad examen publicum diebus VI–VIII. mens. April. A. MDCCCXXX. actumque declamatorium die XIII. eiusd. mensis in Gymnasio Dresdensi concelebrandum humanissime et observantissime invitavit rector et magistri*, mit lateinischem Vorwort von Carl Gustav Helbig, Dresden: Gärtner'sche Hofdruckerei, 1840, S. 43. Erwin war auch Gymnasiast an der Kreuzschule, ebd., S. 41.

62 Zusammenstellung der Garantien der Sparkassenvereinsmitglieder vom 24.1.1824, in: Dresden, Stadtarchiv, Acta Die Verwaltung der Sparkasse zu Dresden betr., 1824, Sign. A. XIII.176c, Vol. III, fol. 6r. Vgl. Hoefer 2007, S. 22–31, der die Gründung der ersten genossenschaftlichen Bank in Dresden erst in das Jahr 1848 datiert.

63 Brief vom 24.6.1825, in: Dresden, Stadtarchiv, Acta Die Verwaltung der Sparkasse zu Dresden betr., 1824, Sign. A. XIII.176c, Vol. III, fol. 54r. Auf Ende 1828 zog er seine Mitgliedschaft zurück. Brief von Quandt an den Vorstand des Sparkassenvereins vom 4.12.1827, in: ebd., fol. 177v.

64 Zur Gründung der Tiedge-Stiftung und Quandts Mitgliedschaft siehe Dresden, Stadtarchiv, Acta die Tiedge Stiftung betreffend, Vol. I, 1842, B.XIb.24. Der Dichter Christoph August Tiedge war der langjährige Freund Elisa von der Reckes, der Ziehmutter von Quandts Frau. Der Kunstfreund war auch Mitglied im wohlthätigen Verein *Rath und That*; Hempel 2008, S. 66.

65 Richter 1909, S. 325. S. a. Neidhardt 1976, S. 240–241.

66 Zitiert nach Günter Jäckel, »Literatur der Goethezeit«, in: Gross et al. 2005/06, S. 467.

67 Quandt 1826 (1). Zu den »artistischen Abenden« siehe Brief von Clara

den Zweck dieser Abende folgendermaßen: »Meine Kupferstichsammlung welche ich nach einem historischen Plan geordnet u angelegt habe, hat mich veranlaßt eine Geschichte dieser Kunst zu schreiben und jene einzelnen Meister u Kupferstiche betreffenden, unschätzbaren Notizen von Heineken, Zani u Bartsch mehr in einem Zusammenhang von Grund u Folge darzustellen, überhaupt mehr auf den Gang dieser Erfindung im allgemeinen, mehr auf ihre technische u ästhetische Entwicklung im Ganzen, Rücksicht zu nehmen u den wechselseitigen Einfluß der Malerey u Kupferstecherey aufeinander zu zeigen. Allerdings ist dieser Versuch mühsam, aber auch anziehend u die Entwicklung mancherley Charaktere u eingeflochtene Biographien interessanter Menschen, sollten das Werk wohl auch für die unterhaltend machen, welche nicht besonders an dieser Kunst theilnehmen. [...] Die erste Veranlassung dazu haben die Winterabende gegeben, an welchen eine Gesellschaft von Kunstfreunden u auch blos Neugierigen sich bey mir versammelt u denen ich meine Kupferstichsammlung zeigte u zu den Blättern selbst geschichtliche Notizen mündlich hinzufügte.«⁶⁸ Das Buch eröffnete ihm neue Möglichkeiten und legte die Basis seines Rufes als »Nestor der Kunstkenner« und »bekannter Forscher der Kunst«.⁶⁹ Eine baldige Folge davon war die Aufnahme als Ehrenmitglied der Berliner Akademie der bildenden Künste. Weitere Ehrenmitgliedschaften und Orden folgten 1829 in Breslau, 1835 in München, 1847 in Weimar und in den 1850er Jahren in Dresden.⁷⁰

1824 begann Quandt sich auch als Mitbegründer kultureller Vereine wie dem Königlich-Sächsischen Altertumsverein zu engagieren. Anfänglich eine private Initiative, übernahm er

1826 die Sektion Malerei und Bildhauerkunst. Im Dürer-Jahr 1828 war er in die Gründung des Sächsischen Kunstvereins involviert, dessen erster Vorsitzender er wurde. In dieser Position gelang es ihm durch die Vermittlung der seit seiner Zeit in Rom mit ihm befreundeten Malerin Louise Seidler, die *Weimarischen Kunstfreunde* für den Verein zu gewinnen, deren Interessen Goethe vertrat.⁷¹ Infolge der restriktiven und protektionistischen Ankaufspolitik des Komitees trat Quandt 1833 als Vorsteher zurück.⁷²

Ende 1827 stürzte Quandt auf einer Baustelle in Leipzig mehrere Stockwerke hinunter und brach sich beide Beine.⁷³ Während seiner Rehabilitation testete er verschiedene Therapieformen, darunter die Homöopathie. Gegenüber Louise Seidler meinte er ernüchtert: »Diese neue Heilmethode mag für Leute recht gut seyn, welche noch völlig im Naturzustande u höchst still leben, aber nicht für solche, welche mit der Welt in einer lebendigen Verbindung u Wechselwirkung stehen [...]. Hanemann geht von dem Grundsatz aus, die Natur verfährt in Krankheiten unzweckmäßig [...] u so muß der Artzt die Natur zurechte rücken. Auf eine so falsche Grundlage kann keine richtige Lehre gebaut werden [...]. Ohne Zweckmäßigkeit ist keine Natur denkbar, ja die Welt hätte gar nicht entstehen können.«⁷⁴ Was er hier im Rahmen seiner Regeneration postulierte, war ihm auch ein Leben lang in Bezug auf Kunst zentral: dass die Natur zweckmäßig sei und durch die menschliche Vernunft erkannt und interpretiert werden könne. Quandt erholte sich schließlich mit Bädern und Kuren von der Verletzung, lernte wieder reiten, blieb aber sein Leben lang an den Stock gebunden.⁷⁵

Bianca von Quandt an Julius Schnorr vom 22.3.1824, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 110v–111r; Richter 1909, S. 325; Förster 1846, S. 301. Zu den literarischen Zirkeln siehe Hempel 2008, S. 56–57: Diese informellen Kreise waren zentral für die Entstehung kultureller Vereine in Dresden. S. a. Richter/Strobel 2001, S. 129–168; Klecker 1997, S. 243.

68 Brief von Quandt an Schnorr vom 2.8.1825, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 123r.

69 Schäfer 1860, Bd. 1, S. 8, 110; Nachruf auf Quandt, in: *Europa. Chronik der gebildeten Welt*, 1859, Nr. 28, Sp. 1001.

70 Dankesbrief von Quandt an Johann Gottfried Schadow vom 14.3.1828, in: Berlin, PrAdK, Pers. BK 401 Quandt, [s. p.]. Zur Aufnahme als Ehrenmitglied des Schlesischen Kunstvereins Breslau siehe Quandts Dankesbrief vom 3.3.1829, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 975; Ehrenmitglied der Bayerischen Akademie der Bildenden Künste in München siehe Dankesbrief vom 10.9.1835, in: Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum, Handschriftensammlung, Gruppe: Gelehrte, Einzelbezeichnung: Quandt, Joh. Gottlob v. an die Kgl. Bayrische Akademie. In Weimar wurde Quandt 1847 als einer von fünfzig Ritters in den 1815 von Herzog Carl August gestifteten »Hausorden der Wachsamkeit oder vom weißen Falken« aufgenommen; Dankesbrief von Quandt an Unbekannt vom 19.9.1847, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 98n. 1838 erhielt er den Sächsischen Civil-Verdienstorden; *Staatshandbuch für das Königreich Sachsen*, hrsg. v. Statistischen Verein, Leipzig: Friedrich Fleischer, 1841; 1857 folgte das Komturkreuz 2. Klasse des sächsischen Albrechtordens, siehe *Die Dioskuren*, 1857, Jg. 2, Nr. 16/17, S. 155.

71 Zu Goethes Beitritt in den Sächsischen Kunstverein siehe die Brie-

fe zwischen Goethe und Quandt vom 9.11., 14.11. und 27.11.1828, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 37–42. Jahresbericht des Sächsischen Kunstvereins für das Jahr 1828, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 124r–v. Ebenso der Brief von Johann Heinrich Meyer an Quandt vom 30.11.1828, in: ebd., S. 35.

72 Zu Quandts Vereinstätigkeit siehe unten. Quandt war zudem Mitglied in den Literaturzirkeln *Liederkreis* und *Albina*; Hempel 2008, S. 58–69.

73 Brief von Veit an Julius Schnorr vom 4.1.1828, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 8, Bd. 1, fol. 342r: »Heute nun etwas von unserem Quandt; eher wollt ich dir nichts mittheilen: Quandt ist vor 4 Wochen in Lebensgefahr gewesen: er geht um seinen Vetter Mangelsdorf zu besuchen; er steigt im Hause, in dem viel gebaut wird, 2 Treppen hinauf u will über dem Raum, wo eben eine neue Abtrittsschlotte heraufgemauert worden, gehen, kommt aber auf ein auf die Mündung gelegtes Bret, stutzt, verläßt diese Stelle, kehrt aber wieder um u will dennoch drüber steigen – Er der sonst ängstlichste Mensch! – das Bret weicht und er stürzt 2 hohe Stockwerke hinab, u unten in die frisch ausgemauerte leere Grube! – Jetzt wird sogl. Lärm gemacht, alles läuft nach Hülfe u Q. wird herausgebracht, im Hause verbunden u so in seine Wohnung gebracht. – Der Gefallene hat beide Beine gebrochen; glücklicherweise aber ist alle Furcht, daß Kopf u. Rück[g]rat gelitten, verschwunden; nur ist uns die Versicherung geworden, daß alle Gefahr vorüber, u daß Q. wahrscheinlich weder lahm, noch sonst ein Zeichen behalten werde.«

74 Brief von Quandt an Seidler, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 172.

75 Brief von Quandt an Unbekannt vom 21.2.1828, in: Berlin, SMB,



8 Traugott Faber, *Ansicht von Röhrsdorf mit Schloss Dittersbach von der Nordseite*, 1831, Aquarell und Feder in schwarz, 257 × 394 mm, Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Inv.-Nr. GHZ/Sch.I.336,0076

1830 erwarb der adlige Kunstfreund das rund zwanzig Kilometer von Dresden entfernte Rittergut Dittersbach und einige umliegende Dörfer (Abb. 8–9). Das Gutshaus baute er um, errichtete auf dem Grundstück einen Festsaal und ließ die Parkanlagen mit Skulpturen, Kleinarchitekturen und einem Schweizer Haus gestalten. Der Bildhauer Ernst Rietschel entwarf eine Nymphe, eine Konstitutionssäule zu Ehren der sächsischen Verfassung von 1830 und eine Büste König Antons I. von Sachsen für den Park. Gottfried Semper plante das noch heute erhaltene Orgelgehäuse der Kirche von Eschdorf, deren Ausstattung Quandt finanzierte.⁷⁶

Quandts größtes Projekt war der Bau eines Belvedere auf dem benachbarten Hügel »Schöne Höhe«. Dieses wurde im Rundbogenstil vom Architekten Joseph Thürmer, Professor für Baukunst in Dresden, ausgeführt und mit Fresken Carl Gottlieb Peschels zu Gedichten Goethes ausgeschmückt. Semper entwarf nach Thürmers Tod 1833 die dekorative Architekturmalei. Das Turmschlösschen war eines der ersten Goethe-Denkmalen Deutschlands (vgl. Abb. 106).⁷⁷ Nebst diesen kulturellen Aktivitäten bemühte Quandt sich um die Betreuung der Zivilbevölkerung seines Gutes, denn Kultur bedeutete ihm nicht nur

die Förderung der Künste, sondern genauso die Bildung und Unterstützung seiner Untertanen. Daraus entstanden mehrere Publikationen zur Landwirtschaft, zu sozialen und pädagogischen Themen oder zum Schützenwesen.⁷⁸ Er richtete für die Bevölkerung eine Sparkasse nach dem Vorbild des Dresdener Sparkassenvereins ein. Damit wollte er das nachhaltige Wirtschaften mit Geld fördern und den Armen finanzielle Rückstellungen für unsichere Zeiten oder für das Alter ermöglichen. Er stellte die vernachlässigte Landwirtschaft auf eine ökonomischere Bewirtschaftung der Ländereien um. Zur Aufwertung der Arbeit als Lebensgut organisierte er Erntefeste. Seiner Meinung nach waren die fröhlichsten Menschen auch die Arbeitsamsten. Als wohlwollender Herr in seinem kleinen Reich schätzte er sich sehr glücklich. Das Gut »verschafft aber viel Lebensgenuß dadurch, daß man eine große Masse von Kräften in Thätigkeit setzt u als Herr Vieler, der Freund einer großen Zahl von Menschen zu werden Gelegenheit findet.«⁷⁹

Bis zu den Umbrüchen als Folge der 1848er Revolutionen war Quandt mit gewissen Herrschaftsprivilegien ausgestattet und übte die Patrimonialgerichtsbarkeit aus. So setzte er 1834 den Dorfpfarrer Johann Karl Seidemann, der 1860 eine Chronik

Zentralarchiv, Autographensammlung, Mappe 1133, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 5r: »Mein Leben war in den ersten 9 Tagen nach dem Sturze allerdings in Gefahr, doch ist dies nun vorüber u ich sehe meiner Wiederherstellung u dem Frühling, froh u zuverlässig entgegen. Das rechte Bein ist aus den Schienen befreit, das Linke wird es wohl nun auch bald werden u keine innere Beschädigung findet statt, wie anfangs besorgt wurde.« S. a. Schmitz/Strobel 2001, S. 173.

⁷⁶ Meissner 1884, 1. Bd., S. 16. Zu Rietschel siehe Wilmowsky 2017, S. 33 (Zwei Orgelfiguren von Schülern), WVZ 41.1, S. 289 (Konstitutionssäule), WVZ 42.2, S. 291 (König Anton), WVZ 44, S. 296–299 (Nymphe); s. a. Kat. Dresden 2004, Kat. Nr. 66, S. 262–263. Zu Semper siehe Laudel 2003, Kat. Nr. 18, S. 163; Seidemann 1860, S. 42, 163–165.

⁷⁷ Rüfenacht 2012, S. 39–48. Siehe unten Kap. *Der ideale Mensch: Goethe-Inszenierungen in Dresden und Dittersbach*.

⁷⁸ Quandt 1836 *Schützen-Ordnung*; Quandt 1838 (2) *Kleines A-B-C-Buch für Anfänger im Lesen und Schreiben*; Quandt 1844 (1) und Quandt 1846 (5): zwei landwirtschaftliche Schreiben; Quandt 1859 (2) *Über die Rettung hilfloser Kinder*. S. a. Quandt Grabreden 1859, S. 4–5.

⁷⁹ Brief an Sibylle Mertens-Schaaffhausen, nicht datiert [1835], in: Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Dezernat 5 / Abt. Handschriften und Rara, Autographensammlung, Kiste 86. Die Reorganisation der Landwirtschaft stand im Kontext der sächsischen Agrarreform von 1829; Gross 2001, S. 205–209.

9 Traugott Faber, *Ansicht von Dittersbach, von der Abendseite, südwestlich*, 1831, Aquarell und Feder in schwarz, 255 × 393 mm, Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Inv.-Nr. GHZ/Sch.I.336,0075



von Dittersbach und Umgebung herausgab, in Eschdorf ein.⁸⁰ Mit den Unruhen der Märzrevolutionen, die 1848 auch Dresden erreicht hatten und an denen zu Quandts Enttäuschung auch Gottfried Semper als Aufständischer teilnahm, fühlte sich der Rittergutsbesitzer zunehmend unsicher: »[...] In gegenwärtigem Augenblick, wo es sich jeder zum Grundsatz macht seine Verbindlichkeiten abzuwerfen, kein Schuldner dem Gläubiger, kein Pächter dem Grundeigentümer, Zinsen zu bezahlen, wo alle Verhältnisse des Menschen als Banden und Beschränkungen zerrissen werden, muß sich der, welcher sich für wohlhabend hielt, zunächst die Befriedigung geistiger Bedürfnisse versagen, weil er nicht weiß, ob in der nächsten Zeit einer von denen die er ernährte, ihm ein Stück Brodt geben wird.«⁸¹ Das Gut schien durch die politischen Umbrüche schwierig zu halten geworden zu sein und Quandt musste seine Rolle als kleinadliger, bürgerlicher Landesherr überdenken.⁸²

Trotz gelegentlicher Allüren beeindruckte ihn der nahe Kontakt zu der armen Landbevölkerung nachhaltig. Mehr als in Dresden lagen ihm auf seinem Gut deren Probleme vor Augen. Als er 1855 wieder einmal angefragt wurde, eine gemeinnützige Institution namens Schillerstiftung mit einem Geldbeitrag zu unterstützen, erwähnte er in einer recht süffisanten Absage an deren Begründer die Armut auf dem Land: »Das Schlimmste scheint mir, wenn Leute aus Dürftigkeit poetisch werden u ich

habe deren gekannt, welche jedes neue Jahr, jeden Geburtstag, jedes Ereigniß, gleich viel ob freudig oder traurig, besangen. Feder, Tinte und Papier sind zwar harte Lebensmittel, allein es kosten solche doch nicht den Schweiß, welchen jene vergießen die sich von Kartoffeln nähren u nichts zu leben haben, wenn ohne ihre Schuld die Früchte misrathen, was bei Versen kein Unglück ist. Wenn Ew. Excellenz sähen, in welchem unverdienten Drangsal sich viele Landleute befinden, besonders arme Kinder, Greise u Kranke, so würden dieselben, wenn Sie nicht allen helfen könnten, gewiß diesen eher Beistand leisten, als den armen Poeten, deren Zahl sich durch Tiedge und Schillerstiftungen nur vermehren wird, u es vorziehen, gesunden u kräftigen Arbeitern, die das Recht zu leben u sich fortzupflanzen von der Natur erhalten haben, Beschäftigung zu geben, als Schöngeister zu unterstützen.«⁸³ In der Tat klingt hier die Resignation eines zu Ende gehenden Lebens an, wie sie in einigen der späten Briefe Quandts anklingt. Er, der Zeit seines Lebens Künstler unterstützt hatte, war im Grundsatz zwar auch an seinem Lebensende nicht dagegen. Dennoch verdeutlicht die Passage, wie Quandt als mitfühlender Bildungsbürger und Menschenfreund seine Herrschaftsrechte in Dittersbach wahrzunehmen versuchte.

In Dresden selber hatte sich dieses Engagement vor allem in seinem Anliegen niedergeschlagen, seine Mitbürger durch

80 »Vocation« vom 2.2.1834 durch Quandt, Herr zu Dittersbach, Zesch-nig, Eschdorf, kraft seines »iuris patronatus«, in: SLUB, Mscr. Dresd. h 20, Seidemanns Korrespondenz, Bd. 7, Nr. 726. S. a. Seidemann 1860.

81 Brief von Quandt an die Arnoldische Buchhandlung vom 3.4.1848, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 97. Zu Semper und Quandt in der Revolution siehe unten.

82 Die Patrimonialgerichtsbarkeit konnte ab 1838 freiwillig abgetreten werden und wurde bis 1855 aufgehoben; Gross 2001, S. 210–211. Quandt schien bis am Ende daran festgehalten zu haben: Johann

Karl Seidemann musste noch 1857 Quandt um Erlaubnis bitten, seine Pfarrstelle zugunsten einer einträglicheren Anstellung am Ministerium für Kultus und öffentlichen Unterricht in Dresden abtreten zu können. Siehe das entsprechende Dokument vom 4.6.1857, in: SLUB, Mscr. Dresd. h 20, Seidemanns Korrespondenz, Bd. 7, Nr. 728bis. S. a. Quandt Grabreden 1859, S. 4.

83 Brief von Quandt an den Vorsitzenden der Schillerstiftung (Gustav Klemm?) vom 12.12.1855, in: Dresden, Stadtarchiv, Acta die Schillerstiftung betreffend, 1855, B.XI.b.3, Vol. II, fol. 231r–v.

Kunst zu bilden. Hiervon wird diese Studie hauptsächlich handeln. Indem er seine Privatsammlung für Künstler und Interessierte öffnete, erhoffte er sich eine Ausbreitung der Kenntnis über Kunst, die zu »wahrer Cultur« führen würde.⁸⁴ Sein Netzwerk bot ihm die Möglichkeit, dieses Anliegen in den höchsten Kreisen vorzubringen.⁸⁵ Mit den politischen Umbrüchen im Zuge der Julirevolution 1830 zog der Architekt der Sächsischen Verfassung, Staatsminister Bernhard August von Lindenau, in Quandts Haus an der Klostersgasse in Dresden-Neustadt ein.⁸⁶ Hieraus erwuchs dem Kunstkenner die Möglichkeit, im Rahmen der Reorganisation der königlichen Sammlungen die Rüstkammer neu zu gestalten. Basierend auf Quandts Konzept wurde sie 1832 bis 1834 unter Inkorporierung der Kunstkammer als »Historisches Museum« neu eingerichtet, für das er einen Ausstellungsführer verfasste.⁸⁷ 1836 wurde er Mitglied des Akademischen Rates der Dresdener und Leipziger Kunstakademie, ebenso in der Galeriekommission der Königlich-Sächsischen Gemäldesammlung.⁸⁸ Besonders dank letzterer konnte er sich wirksam für die Erhaltung der Gemälde, für deren optimale Hängung und für einen Neubau des Galeriegebäudes einsetzen. Der neue Museumsbau wurde 1855 von Gottfried Semper errichtet. Für die Ausstellung steuerte Quandt den *Begleiter*

durch die Gemälde-Säle des Königlichen Museums zu Dresden bei. Diese institutionelle Mitarbeit in Galeriekommission und Akademischem Rat bot ihm während einiger Jahre eine wichtige Plattform zur Verbreitung seines Anliegens einer breiten Kunstbildung.

Zu Quandts bedeutenden Interessen gehörte das Reisen. Die Italienreise 1813 ist als eigentliche Grand-Tour zu bezeichnen. Sie führte ihn über Bayern und Österreich nach Rom. Den dabei entstandenen Bericht charakterisierte Quandt als ein »Staunen des jungen Wandrers«.⁸⁹ Der Romaufenthalt 1819/20 verhalf ihm zum Eintritt in die Szene deutscher Künstler und Kunstliebhaber in Rom und war für die Grundlage seiner Gemäldesammlung Alter und Neuer Meister bedeutsam. Die Rückreise führte ihn durch die Schweiz und Frankreich.⁹⁰ Es folgten wiederholte Kurzreisen durch die Gebiete des heutigen Deutschland, Tschechien und Österreich, der Niederlande und Frankreich.⁹¹ In den 1840er Jahren unternahm der Kunstfreund lange Unternehmungen in verschiedenen europäischen Ländern. Eine erste Reise führte ihn 1841/42 nach Dänemark und Schweden, 1843 folgte Südfrankreich. Die Rückreise durch die Schweiz mit Stationen in Genf, Fribourg, Bern und Basel schilderte er ausführlich in seinem Bericht.⁹² 1846/47 folgte die

84 Quandt 1826 (1), S. 299–304. Zu seinem Bildungsanspruch siehe Brief an Georg Schöler vom 29.11.1845: »Da nun eben auch Philosophie, Religion u Kunst eins sind, wie wahr, gut u schön, so ist eine solche Bildung auch nicht denkbar, ohne Entwicklung des Kunstsinn. Alle Kunstfreunde müssen es Ihnen danken, daß Sie die große Bedeutung der Kunst, welche sie für die menschliche Bildung hat, erkannt haben u als einen wichtigen Theil der Erziehung darthun. In meinem Vaterländchen herrschen leider andere Ansichten. Man wendet sich auf die praktische Seite u spaltet wieder das Gute in seine Elemente, das rein Sittliche, Angenehme u Nützliche u wirft sich auf Letzteres mit ausschließlicher Vorliebe, selbst ohne Erwägung, was in höchster Bedeutung nützlich ist; denn das aller Nützlichste würde in höchster Bedeutung immer wieder das Schöne u Wahre sein.« München, Bayerische Staatsbibliothek, Autograph Quandt, Johann Gottlob von.

85 So überreichte er Prinz Johann sein Werk über die *Kupferstecherkunst*, beinhaltend den Aufsatz »Ueber die Stellung der bildenden Künste zum Staate«, in: Quandt 1826 (1), S. 293–312: »An dem Abend als ich das hohe Glück hatte zugegen zu seyn, als Sr Königl Hoheit der Prinz Johann unser gnädigster Herr über mehrere Angelegenheiten der bildenden Künste, mit eben so tiefer Einsicht als Wärme des Gefühls sprachen [...], wendete sich die Rede auch auf die geistige, durch die Künste beförderte Volksbildung, welches einer der Gegenstände ist, über welche ich meine Ansichten in diesem Büchlein mitgetheilt habe und ich erhielt die gnädige Erlaubniß diese kleine Schrift Sr Königl Hoheit zu Füßen legen zu dürfen.« Brief von Quandt an Unbekannt vom 16.9.1827, in: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv (Stiftung der Stuttgarter Zeitung).

86 Zum Mietverhältnis siehe den Brief Lindenau an Quandt vom 13.5.1833, ThSA, FaL, Nr. 13, fol. 48r.

87 Quandt 1834 (1); Rüfenacht 2010, S. 110–117.

88 Zum Eintritt in den Akademischen Rat siehe Brief von Quandt an Julius Schnorr von Carolsfeld vom 3./6.1.1837, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 196–204. S. a. Wilmsky 2017, S. 766; Altner 1990, S. 130. Er blieb trotz einigem Frust bis zu seinem Tod, nachdem er 1858

kurz aus- und gleich wieder eingetreten war. Siehe Briefe an Rudolph Weigel vom 2.7.1858 zum Austritt und 23.9.1858 zum Wiedereintritt, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 98z: »Ich muß Ihnen noch eine Schwachheit bekennen, ich habe mich überreden lassen, wieder in den academischen Rath einzutreten. Wenn ich mich nun auch in diesem Falle wankelmüthig zeigte, so bin ich doch in den meisten Fällen unveränderlich.« Zur Galeriekommission siehe weiter unten.

89 »Wenn ich meine erste größere Reise nach Italien u meine erste Schrift, die dadurch veranlaßt wurde, mit meiner letzttern Reise, nach Schweden, vergleiche, so ist der Unterschied in jeder Hinsicht, ich möchte sagen; ungeheuer, denn welcher anderer Mensch ist man im 22 als im 54 Jahre [...]. Der Unterschied welcher sich an meinen beiden Reisebeschreibungen herausstellt, ist hauptsächlich das Staunen des jungen Wandrers im Vergleich zu dem Streben des alten Pilgers.« Quandt an Rochlitz vom 9.4.1842, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 26, Nr. 245.

90 Stationen in Genf, Bern, Zürich und Basel, danach Straßburg und Paris; Brief von Quandt an Schnorr vom 25.9.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 40r–41v. Am 12.12.1820 besuchte Quandt in Basel den Forcart'schen Garten mit den Antiken aus Augusta Raurica, angelegt von Aubert Joseph Parent, hinter dem Württembergerhof (St. Alban-Graben 14); *Gästebuch des Forcart'schen Gartens in Basel*, Einträge aus den Jahren 1811–1843, S. 71, in: Historisches Museum Basel, Inv. Nr. 1986.99. S. a. Quandt 1843 (1), S. 403.

91 Siehe Brief an Unbekannt vom 24.5.1826, in: Nürnberg, Historisches Archiv des Germanischen Nationalmuseums, Autographen K. 55; Brief an Sibylle Mertens-Schaaffhausen, nicht datiert [1835], in: Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Dezernat 5 / Abt. Handschriften und Rara, Autographensammlung, Kiste 86; Brief von Quandt an Schnorr vom 17.2.1839, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 206r (Stationen in Antwerpen, Gent, Paris und Rouen). Eine Prag- und Wienreise 1824 und 1842 erwähnt Förster 1846, S. 282 und Quandts Brief an Schnorr vom 21.1.1843, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 224r–v.

92 Quandt 1843 (1), S. 262–311.

Fahrt nach Spanien.⁹³ Über diese drei großen Europa-Reisen veröffentlichte er Bücher, worin er die besuchten Länder als Kulturlandschaften charakterisierte, nicht nur Kunstwerke und Künstler, sondern auch Land und Leute beschrieb.⁹⁴ Am Ende seines Lebens schrieb Quandt diesbezüglich: »Fürs erste zog ich daraus den Trost, daß die Beobachtungen eines aufmerksamen Reisenden keinen ephemeren Gehalt haben, wie diejenigen glauben, welche Reisebeschreibungen lesen um daraus zu erfahren wie man sich da u dort belustigt u wo die besten Wirthshäuser zu finden sind. Bemerkungen über den Nationalcharakter u die Eigenthümlichkeiten der Gegenden behalten aber immer einigen Werth, da die Völker u die Natur sich niemals völlig verändern u so darf ich hoffen daß meine Reiseschriften über Schweden, Dänemark, Deutschland, Italien, Frankreich u Spanien mit der Zeit nicht alles Interesse einbüßen werden.«⁹⁵ Tatsächlich wurden seine Reiseberichte, allen voran die Spanienreise, mehrfach und zumeist positiv rezensiert, wie unter anderem in der wöchentlichen Beilage der weit verbreiteten *Augsburger Allgemeinen Zeitung* im Oktober 1849 zu lesen war: »Es ist so selten ein billiges und unbefangenes und dabei gründlich motivirtes Urtheil über fremde Länder und Völker zu lesen [...]. Wenn aber ein Mann von Werth und Würde [...], der vieler Menschen Städte und Sitten gesehen, und die Besonnenheit des reifern Alters mit aller Wärme jugendlichen Gefühls für das Schöne und Edle verbindet, in den höhern Kreisen einheimisch und für alle offenen Herzens, mit den klaren und im Detail schauenden Augen des Kunstfreundes, ein unbefangener Denker von vielseitiger wissenschaftlicher Bildung, und in allem was die bildende Kunst betrifft ein bewährter Kenner, uns in vertraulichen Briefen an Frau und Freunde zu lesen gibt was er auf fremder Erde gesehen, gefühlt und gedacht, so begrüßen wir diese Gabe mit Freude [...]. Hrn. v. Quandts Buch ist eine solche Gabe.«⁹⁶

Quandts letzte zwei Lebensjahrzehnte waren geprägt von seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Er veröffentlichte zahlreiche Artikel und Rezensionen in Zeitschriften sowie mehrere Bücher zu unterschiedlichen Themen, darunter kunsthistorische, ästhetische, philosophische und politische Schriften, aber auch pädagogische und ökonomische Texte, die Einblicke in seine Ideale und seine Führungspraxis im Dittersbacher Rittergut gewähren. Selbst ein Bändchen mit Erzählungen publizierte er.⁹⁷ Ob schon ihm Dittersbach bis zum Ende seines Lebens als geliebter Rückzugsort galt, wo er sich von den Strapazen des Dresdener Alltagslebens erholte, waren seine letzten Jahre hier schwierig. Das Rittergut bereitete ihm ökonomische Probleme: »Wir Gutsbesitzer sind in einer schlimmen Lage, denn wenn die Producte theuer sind, so haben wir wenig erbaut und müssen unsern Arbeitern ein höhern Lohn geben. Das größte Übel sind die Speculanten, welche alle Gegenstände u so auch die nothwendigsten Lebensmittel, zu ihren Hasardspielen wie Karten gebrauchen, und Contracte über Quantitäten abschließen, die es in der Welt nicht giebt u die ein wahrer Bedarf auch nicht erforderlich macht. Jetzt wirft sich dieser Schwindel wieder auf Actienspeculationen u der Schade[n], welcher hier aus entspringt, besteht darin, daß alle Verhältnisse aus den Fugen gehen und blos imaginaire Summen agiren. Welchen Nachtheil diese Sucht zum Hasardspiel auf die Geistesbildung hat, zeigt sich schon jetzt sehr deutlich. Die Menschen haben keinen Sinn für etwas anderes, als Gewinn, gleich viel auf welche Weise er erworben wird. Kunst, Poesie, Wissenschaft, Ehre, Vaterland, Recht u Unrecht sind in den Augen der Geschäftsleute Nichtigkeiten und alles was lebt, Kaufleute, Edelleute, Handwerker, Bürger treiben Speculationsgeschäfte. In nächstem Monath werde ich 70 Jahre u darum den politischen und merkantilistischen jüngsten Tag nicht erleben, der über die jüngere Generation herbei eilt.«⁹⁸ Johann Gottlob von Quandt starb am 19. Juni 1859.⁹⁹

93 Sie gilt als erste Reise eines deutschen Kunstgelehrten in dieses Land. Siehe Lange 2007, S. 26–31; Karge 2007, S. 50; Kat. Frankfurt 1994, S. 22–23. Eine ausführliche Analyse von Quandts Spanienreise bei Börner 2015, S. 94–139, der Reiseverlauf ebd., S. 360.

94 Quandt 1850 (1); Quandt 1846 (1); Quandt 1843 (1). Frankreich- und Spanienreise wurden neu aufgelegt; siehe Quandt 1853 (1) und (2).

95 Brief von Quandt an Seidemann, nicht datiert [1859], in: SLUB, Mscr. Dresd. h 20, Seidemanns Korrespondenz, Bd. 5, Nr. 566. Zum Reisen der Bildungsbürger siehe Locher 2001, S. 178–187.

96 Beilage zur AZ, 8.10.1849, Nr. 281, S. 4357–4358. S. a. *Blätter für literarische Unterhaltung*, 1850, Nr. 129–130, S. 513–515, 517–519: »Von einem Manne dessen Name im Fache der Kunst und unter den Schriftstellern über Aesthetik mit Achtung genannt wird, haben wir vor kurzem Mittheilungen über Spanien erhalten die uns zu aufrichtigem Danke verpflichten. [...] Ref. schließt mit dem aufrichtigen Wunsche daß der geehrte Verf. recht bald wieder Gelegenheit finden wolle die ihm so verpflichteten Kunstfreunde durch neue Mittheilungen zu erfreuen.« *Allgemeine Monatsschrift für Literatur*, 1850, Bd. 1, S. 47: »Ein ausgezeichnete Freund und Kenner der Kunst, der aber nicht minder ein

sinniger Beobachter menschlicher Sitte und lebendiger Zustände ist, legt in diesem hübsch ausgestatteten Buche seine Wahrnehmungen auf einer Herbstreise durch Spanien (Oct. 1846 – Jan. 1847) den Lesern vor.« *Europa. Chronik der gebildeten Welt*, 1850, Nr. 12, S. 93–94. S. a. Börner 2015, S. 98. Zur Schwedenreise: *Blätter für literarische Unterhaltung*, 1843, Nr. 223–224, S. 893–895, 897–898: »Ref. scheint der Hr. Verf. die angedeutete Idee einer Reisebeschreibung mit richtigem Takte ergriffen und glücklich durchgeführt zu haben.« Frankreichreise: Ebd., 1846, Nr. 88–90, S. 249–254, 257–258: »Das Buch ist de bonne foi geschrieben, durch und durch de bonne foi [...].«

97 Quandt 1859 (1) *Wissen und Seyn*; Quandt 1854 (1) *Glossen über Politik*; Quandt 1854 (2) *Erzählungen des Herrn Kauz*. Für weitere Publikationen siehe *Chronologische Bibliographie der publizierten Quandt-Schriften* im Anhang.

98 Brief von Quandt an Unbekannt (Rudolph Weigel?) vom 31.3.1856, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 98q.

99 Die Beerdigung in Dittersbach fand am 22.6.1859 statt; Quandt Grabreden 1859, S. 2. Für die Dresdener Kunstakademie entwarf Rietschel zu seinen Ehren ein Relieftondo; Wilmowsky 2017, WVZ 185, S. 766–768.



KUNST FÖRDERN

Zu den wichtigsten Zielen von Johann Gottlob von Quandt gehörte die Förderung der Künste. Dies tat er als Mäzen, der Kunst ankaufte und Künstler in ihrer Entwicklung unterstützte. Doch nicht nur die Förderung lebender, auch die Erinnerung an vergangene Künstler und Kunstepochen standen bei ihm im Vordergrund. Dementsprechend können seine Aktivitäten für die Alten Meister als Förderung eines Verständnisses für die Künste generell bezeichnet werden. Denn aus der Kenntnis der Vergangenheit wollte Quandt einen Gewinn für die Gegenwart ziehen. Adrian Ludwig Richters *Die Überfahrt am Schreckenstein* vereint durch seine das Alte und Neue verbindende Metaphorik der Figurengruppe auf dem Lebensboot dieses Verständnis eines tiefen Zusammenhangs aller Zeiten. Das Bild befand sich in Quandts Besitz und Richter gehörte zu

denjenigen Künstlern, die Quandt über viele Jahre hinweg förderte (Abb. 10).

Mit den anfangs des 19. Jahrhunderts immer wichtigeren bürgerlichen Vereinen boten sich ihm ganz neue Möglichkeiten der Kunstförderung, denn diese Institutionen hatten Breitenwirkung. Er konnte dadurch seine Ansichten über Kunst besser vermitteln und engagierte sich entsprechend im neu gegründeten Königlichen Altertumsverein und im Kunstverein, dem er mehrere Jahre vorstand. Hier zeichnete sich eine besondere Vorliebe für »höhere Aufgaben« ab.¹ Besonders die Historienmalerei war hierfür prädestiniert. Doch auch andere Bildgattungen waren, sofern sie seinen Ansprüchen genügten, förderungswürdig. Diesen Aspekten von Quandts Kunstförderung wird im ersten Teil dieser Arbeit nachgegangen.



10 Adrian Ludwig Richter, *Die Überfahrt am Schreckenstein*, 1837, Öl auf Leinwand, 116,5 × 156,5 cm, Dresden, SKD, Albertinum | Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2229

NEUE DEUTSCHE MALEREI: Fördern durch Ankäufe

Die Verantwortung des Kunstfreundes als Staatsbürger

Johann Gottlob von Quandt sah es als »die Pflicht [...] aller begüterter Landsleute« an, den Künstlern in ihrem Schaffen zur Seite zu stehen – nicht durch Geld, sondern durch Aufträge, »sie durch Bestellungen zu beschäftigen, welche ihren Anlagen angemessen sind« (Abb. 11).² Dadurch würde dem Wohl und Erfolg der Gesellschaft gedient.³ Diese Haltung entstammt seiner Vorstellung von Gesellschaft, Kunst und Geschichte. Quandt glaubte, dass die zeitgenössische Kunst vom bürgerlichen Alltag abgetrennt war. Er wünschte sich eine Verbindung von Kunst und Arbeit. In der Schrift *Über die Stellung der bildenden Künste im Staate*, die 1826 als Zusatz zu seinem *Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst* erschienen war, beschrieb er sein Ideal.⁴ Nicht Heeresstärke würde dem Staat zum Erfolg verhelfen, sondern die Werkätigkeit des Volkes. Der Auftrag des Staatsmannes sei es, diese zu kanalisieren. In Quandts Augen sollte Bildung die zentrale Rolle spielen. Dadurch würde ein bürgerlicher Kunstsinn erreicht werden, der zum Wohle des Staates gereichen würde: »Da herrscht aber wahre Kunstbildung des Volks, wo der Sinn für Schönheit al-

ler Formung allgemein geweckt und verbreitet ist, so daß die Bildung des Geistes werktätig wird und selbstbildend auftritt, die rohen Stoffe nach Zweck und mit Sinn zu gestalten, jedem Arbeiter nothwendig, ja es ihm unmöglich sein würde etwas Ungestaltetes oder Unzweckmäßiges hervorzubringen.« Dieser politischen Komponente von Kunst als Faktor für die Bildung der Staatsbürger blieb er bis zum Ende seines Lebens treu.⁵

Quandt maß der Kunst eine wichtige pädagogische Rolle in der Gesellschaft zu. Daraus folgerte er, dass Erfolg oder Misserfolg eines jeden politischen Gefüges an der Qualität des künstlerischen Schaffens abgelesen werden könne. Ausgehend von dieser Grundidee legte sich Quandt ein Geschichtskonstrukt zurecht, das von der Kontinuität einer vom menschlichen Geist durchdrungenen, die Zeiten überdauernden Idee ausgeht. »Wahre Geschichtserkenntnis ist nur das Erkennen einer Idee, welche sich in dem Zusammenhang aller und in den einzelnen Begebenheiten ausdrückt, zu nennen, nicht aber das Aufzählen einzelner Begebenheiten nach einer Zeitfolge.«⁶ Durch den Blick auf die Entwicklung der Kunst versuchte er den Fortlauf der Geschichte zu charakterisieren. Dort, wo er Verfall und Aufstieg der Kunst feststellte, fand auch derselbe Prozess im Staat

1 Jahresbericht des Sächsischen Kunstvereins für das Jahr 1828, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 124v. Köhler 2002, S. 23. S. a. Kovalevski 2010, S. 20, Kat. Nr. B–C 2.

2 Quandt 1826 (1), S. 288–289. S. a. Maaz 1986, S. 31–32.

3 Quandt 1826 (1), S. 309–312. »Das was man Überfluß nennen könnte, wird in die Pulsadern des Gewerbslebens hinüberströmen, und schon darum für den, der mehr Einnahme hat als er zur Befriedigung der gewöhnlichen Lebensbedürfnisse braucht, aufhören Überfluß zu seyn, welcher Mißbilligung und Neid erregen könnte; denn indem er dadurch das geistige Bedürfniß, alles um sich zu verschönern, zu befriedigen sucht und den Besitz von Gegenständen, an welchen der sinnvolle Mensch sich erfreut, zu erlangen strebt, fördert, nährt, bildet er zugleich die nützlichsten Glieder des Staats.« Möglicherweise formuliert Quandt hier dezidiert gegen Passavant 1820, S. 6, der hier schreibt, der Einzelne könne nicht viel bewirken. Beide Autoren sehen ansonsten die gleichen Effekte im Verhältnis von Nation und Kunst. S. a. Schmitz/Strobel 2001, S. XIII–XIV. Über Kunst als Selbstzweck siehe Quandt 1819, Bd. 1, S. 66–67; Quandt 1830 (1), S. 348–351.

4 Quandt 1826 (1), S. 295–312. Siehe auch Quandt 1854 (1) über den Staat in Anlehnung an Aristoteles.

5 Brief von Quandt an Unbekannt vom 22.2.1859, in: Leipzig, Universitätsbibliothek, Nachlass 261:6, Quandt, fol. 3v–4v: »Ich habe dargethan, daß ohne Erweckung u Entwicklung des Sinnes für das Schöne, welche uns

durch Kunstwerke hervorgebracht werden können, das Volk auf einer niedern Stufe der Bildung stehn bleibt u darum die Künste, als Bildungsmittel des Volks, vom Staate gepflegt werden müssen.[...] Als ich jene Abhandlung für die const. Zeitung schrieb, dachte ich mich in die Stelle eines Abgeordneten, dessen Aufgabe es ausschließlich ist, alles auf das Wohl des Volks zu berechnen. Ich mußte die Gedankenfolge so ordnen, daß ich als oberstes Postulat das höchste Wohl des Volkes aufstellte. Das höchste Wohl des Volkes aber ist die geistige Bildung u die höchste Bildung die ästhetische Geistesbildung. Diesem Gedankenzusammenhange nach wird die Kunst an sich nicht als Zweck, sondern als Mittel der Volksbildung u diese zum höchsten Zweck des Staats gemacht.« Quandt bezieht sich hier auf einen Artikel, den er in der *Sächsischen Constitutionellen Zeitung* geschrieben hatte. Siehe Quandt 1857, S. 1133–1134.

6 Quandt 1826 (1), S. IX. S. a. Quandt 1839 (1), S. 1: »[...] die Geschichte [ist auch nicht mehr] ein bloßes Aufzählen von Einzelheiten, welche an und für sich betrachtet doch nichtig sind, so groß auch die Begebenheit für den Augenblick erscheint, und ihre Berichte über Vor- und Rückschritte in Wissenschaften, Künsten und Sitten sind nicht ein Wetterleuchten, wo Licht und Finsterniß wechseln; vielmehr zeigt sich Alles in einem Lebensverbände, in einem Pulsiren ohne Stillstand, als ein beseeltes Ganze[s], was nach vollem Bewusstsein und Willen und in Erkenntniß und That sich darzuthun strebt.«



11 Carl Christian Vogel von Vogelstein, *Bildnis Johann Gottlob von Quandt*, 1824, Öl auf Holz, 63,5 × 53 cm, Dresden, Städtische Galerie, Inv.-Nr. 1978/k 385

statt. »Blicken wir auf die größten Momente der Geschichte, so sehen wir, daß die weisesten Herrscher dieses Mittels sich bedienten, die Gefahr drohenden Volkskräfte durch und auf eine heilbringende Thätigkeit und Entwicklung des Kunstsinn zu lenken [...] Dahingegen ist der Fall der Künste immer dem der Staaten vorangegangen, und es ist dies nicht bloß als ein zufälliges Zusammentreffen anzusehen.«⁷

Dieser Verbindung der parallelen Entwicklung von Kunst und Politik liegt möglicherweise eine Idee zugrunde, die Johann Dominik Fiorillo in seiner Vorrede zur *Geschichte der zeichnenden Künste*, erschienen ab 1798, formuliert hatte. Der Künstler

und Göttinger Professor spielte für die Frühromantiker und auch für Quandt eine wichtige Rolle. Dies zeigt sich im Porträt des Dresdener Kunstfreundes von Ferdinand Hartmann, auf dem der Dargestellte in seiner Bibliothek direkt neben Fiorillos Bänden sitzt (vgl. Abb. 1). In der Einleitung zu seinem umfassenden Werk erklärte der Verfasser in Abgrenzung zu älteren Autoren von Kunstgeschichten nämlich, er beabsichtige die politischen Begebenheiten in seine Betrachtungen mit einzubeziehen.⁸ Während Fiorillo in seinen Ausführungen viel detaillierter auf die einzelnen Künstler und ihre Kontexte eingeht, zeigt sich bei Quandt weniger ein Interesse an den historisch detaillierten Entwicklungslinien als an den Schlüssen, die er daraus für die Gegenwart ziehen kann.

Quandt stellte also fest, dass gute Staaten für Blütezeiten qualitativ gute Kunst benötigten. Er unterschied dabei Kunst, die eine geistige Idee durch die Anschauung vermittele, und Kunst, die allein wegen ihrer ausgefeilten Technik gerühmt werde. Natürlich zielte er auf eine geistig hochstehende Kunst ab, die einer aufstrebenden Kultur dienen würde, während technische Raffinesse allein dem Künstler zu Erfolg ver helfe: »Wenn das wahre Kunstwerk es uns ganz vergessen macht, daß uns davon ein äußerer Raum trennt, daß es nicht ein Gedanke in uns ist, daß wir diesen Gedanken von außen durch Darstellung, durch künstlerische Mittel empfangen, daß Darstellung und Gedanke jedes für sich betrachtet werden kann, so mahnt ein Gemälde, Kupferstich oder anderes künstlerisches Werk, welches kein wahres Kunstwerk [ist], wo der geistige Verstand äußerst gering ist, zuerst an das Verdienst dessen, der es gemacht hat [...]«. Nur der große Künstler könne einen guten Gedanken in einem Kunstwerk aufgehen lassen, wohingegen der gemeine Künstler sich durch ausgefeilte Technik und Nachahmung anderer Künstler oder der Natur um Verdienst beim Publikum bemühe. Dabei würde die Person, und nicht die Idee, die der Künstler durch das Kunstwerk aufzeige, bewundert.⁹

Hier wird erkennbar, dass Quandts Kunstgeschichte vor allem ein Ziel hatte: Die historische Kontextualisierung sollte aufzeigen, in welchem Verhältnis ein Kunstwerk zu einer geistigen Wahrheit stand, nach welcher sich eine Gesellschaft richten

7 Quandt 1826 (1), S. 304–306. Verfall und Aufstieg beschrieben in Quandt 1826 (1), ab S. 132 und ab S. 158 (Abhandlung über Deutschland im 17./18. Jh.), ab S. 203 (Abhandlung über die Italiener des 17. Jahrhunderts). S. a. Quandt 1839 (1), S. 1–11. Der Zusammenhang von Kunst und Staat bzw. Politik, wie ihn Schiller und Schelling voraussetzten, hat bei diesen beiden Denkern genau die gegenteilige Konsequenz für den Fortgang der Geschichte: Während Schiller in Zeiten der Blüte der Kunst einen Tiefpunkt der Menschheit feststellte, sah Schelling Höhepunkte der Kunst bedingt durch Phasen geistiger Höhepunkte im blühenden Staat. Wenn auch bei den beiden das Resultat einer hohen Kunstepoche diametral entgegengesetzt ist, unterscheidet sich die Begründung vollständig von Quandt: Bei diesem ist Kunst die Bedingung für die Entwicklung eines Staates, bei Schiller und Schelling

sind es Staat und Gesellschaft, die die Qualität der Kunst bedingen. Freilich muss diese Kunst bei Quandt vom Staatsmann durch Bildung gefördert werden. Vgl. Schiller 2005, S. 40–41; Schelling 2004, S. 92–93; Passavant 1820, S. 5–6. S. a. Schlink 2002 [1997], S. 8–10; Karge 1998, S. 150–152 zum politischen Verständnis von Kunstgeschichte bei Carl Schnaase und Jacob Burckhardt.

8 Fiorillo 1997 [1798], Bd. 1, Vorrede, S. XII: »Auf die politische Geschichte, die doch einen so wichtigen Einfluß auf die Künste hat, daß zum Beispiel viele glänzende Kunstepochen von der Regierung eines Fürsten den Namen erhalten haben, wird dabey meistens gar keine Rücksicht genommen.« Ebd., S. XVIII: »Die Rücksicht auf die politische Geschichte habe ich mir immer gegenwärtig erhalten.«

9 Quandt 1826 (1), S. 68–69.

sollte.¹⁰ Konsequenterweise forderte er deshalb Kunstakademien, die nicht die Nachahmung von Stilidealen propagierten, sondern »bloß das Positive und rein Wissenschaftliche der Kunst« vermittelten. Manier – also die Nachahmung eines Meisters – sei »todte Form«. Die Forderung an die Kunstschulen lautete, nur tatsächlich Erlernbares zu lehren, nicht aber Stil und Geschmack, die sich, je nach Mode und geographischem Gebiet, unterschieden.¹¹ Das »Ideelle«, das dem Geist des Künstlers entspringe, dürfe nicht durch die Ausbildung gebremst werden. Im Gegenteil solle »der Lehrer nie auf den Schüler einwirken, sondern bloß aus ihm heraus entwickeln«. Auf dem Fundament einer Basis-Ausbildung solle der Lehrer seinem Schüler nur noch als Ratgeber beistehen. Durch Kenntnis der Geschichte, Mythologie, Logik und Ästhetik würde die Phantasie angeregt.¹² Damit wäre der angehende Künstler befähigt, die von Quandt geforderte Überführung einer im Verstand geborenen Idee in das sinnlich wahrnehmbare, intellektuell aufgeladene Kunstwerk vorzunehmen.¹³ Der Künstler übernehme so seine zentrale Rolle in der Gesellschaft, wie er es noch wenige Monate vor seinem Tod 1859 formulierte: »Die Künstler müssen sich als Glieder einer Organisation betrachten, in der kein Theil um seiner selbst willen da ist, sondern, wie schon oft gesagt, jeder Einzelne ein integrierender Theil des Ganzen seyn muß. In diesem Zusammenhange nehmen die Künstler eine sehr ehrenvolle Stellung ein, da sie die Beförder[er] einer hohen Geistesbildung sind. Die Künstler können darin keine Demüthigung finden, daß von ihnen verlangt wird, sie sollen durch ihre Werke zum höchsten Wohl des Volkes beitragen.«¹⁴

So wie Staatsleute und Künstler sollte auch der einzelne Bürger zu dieser Volksbildung beitragen. Gerade als reicher privilegierter Staatsbürger konnte dieser seinem Staat zu Prosperität verhelfen und »die wahre Entwicklung der intellectuellen Kräfte« und damit »wahre Cultur« befördern:¹⁵ »Der wahrhaft kunstsinnige Reiche wird nichts um des Scheines willen thun, sondern um einen wesentlich geistigen Genuß sich zu verschaffen und den Kunstfleiß zu fördern.«¹⁶ Quandt definierte dem-

entsprechend seine eigene Rolle im Staatsgefüge und rechtfertigte seine eigene Kunstsammlung und Kunstförderung mit der Bildung eines allgemeinen Kunstsinns, der dem Wohl des Landes und seines Volkes diene.

Förderungswürdige Höhepunkte der Kunst

Welche Kunst Quandt fördern wollte, hing mit seiner spezifischen Vorstellung von Kunstgeschichte zusammen. Dabei handelt es sich um ein zyklisches System einer Entwicklungsgeschichte, das er schon früh formuliert hatte. Dieses erinnert stark an Hegels ab 1817 formulierte Geschichte der Kunst. Der Berliner Philosoph unterschied in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* Phasen symbolischer, klassischer und romantischer Kunstformen, die er in der Menschheitsgeschichte beobachtete. Quandt schrieb äquivalent: »Wenn der Naturkundige aus Versteinerungen, Gebirgstrümmern und dem Lebenden auf die Bildungsgeschichte der Natur schließt, mehrere wechselnde und wiederkehrende Epochen unterscheidet, welche wie Pulsschläge der Welt anzusehen sind, so schließt der Kunstverständige aus den überlieferten Werken der Vorzeit auf die Geschichte der Menschheit.«¹⁷ Diesem Prinzip blieb er Zeit seines Lebens treu und wiederholte es immer wieder in Aufsätzen, Rezensionen und Briefen: Die Kunstgeschichte widerspiegelt die Geschichte der Menschheit, vor allem der vernünftig denkenden Menschheit. Zu fördern war also diejenige Kunst, welche die Menschen zu Blütezeiten gebracht hat und weiterhin bringen würde.

In seinem Aufsatz über einen Fund einiger Gemälde Alter Meister in Leipzig im Jahr 1815 formulierte er sein zyklisches Geschichtsbild genauer:¹⁸ Zu Urzeiten lebten die Urmenschen in einem Zustand »höherer Intuition«. Sie befanden sich in einer Einheit von Göttlichkeit, Natur und Dasein. Die Menschen begannen, die sie umgebende Welt anzuschauen. Hieraus entsprangen die Ideen. Es fand eine Entwicklung vom göttlich-

10 Kat. Quandt 1853, S. 2; s. a. Quandt 1826 (1), S. 132. S. a. Weddigen 2008, S. 213–216; Locher 2001, S. 43–44.

11 Quandt 1826 (1), S. 266–268, 273–274; Quandt 1824, S. 365. Erstaunlich aufgeschlossen fordert Quandt, dass die Anfänger bei guten Lehrern unterrichtet werden sollten. Ein Anciennitätsprinzip könne bei der Klassenaufteilung eingehalten werden, nicht aber, dass die besten Lehrer nur die ältesten Schüler betreuten; Quandt 1826 (1), S. 278–279. Die Lehrer sollten nicht Änderungen im Stil der Schüler bewerten, sondern nur Fehler; ebd., S. 283. S. a. Marx 2014 (1), S. 103.

12 Quandt 1826 (1), S. 284, 287–288.

13 Quandt 1830 (1), S. 295–301.

14 Brief von Quandt an Unbekannt vom 22.2.1859, in: Leipzig, Universitätsbibliothek, Nachlass 261:6, Quandt, fol. 4v–5r.

15 Quandt 1826 (1), S. 299–304, hier S. 303: »Die wahre Cultur muß so in den Menschen übergegangen seyn, daß man an seinen Werken es erkennt und in seinem Leben es wahrnimmt. Nicht bloß als eine Beimischung, als eine einzelne erlernte Kenntniß, oder erworbene Geschick-

lichkeit, sondern als wahre Entwicklung der intellectuellen Kräfte erscheint die Kunstbildung des Volkes, und ist dann wahre Cultur.« Das Argument erinnert an Schiller: »Alle Verbesserung im politischen soll von Veredelung des Charakters ausgehen. [...] Man müßte also zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergiebt [...]. Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst.« Schiller 2005, S. 33, 90–95.

16 Quandt 1826 (1), S. 309.

17 Quandt 1815, Sp. 961. Der Zusammenhang mit Hegel müsste noch ausgearbeitet werden. Quandt beanspruchte mehrmals, einige zentrale Gedanken von Hegels Ästhetik einige Jahre vor diesem formuliert zu haben; siehe Brief von Quandt an Julius Schnorr vom 2.12.1843, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 234v. Ebenso Quandt 1844 (1), S. 141. Zur Geschichte der Kunst bei Hegel aktuell Zirfas 2016, S. 131–133. S. a. Ernst Müller, »Romantisch/Romantik«, in: ÄGB 2010, Bd. 5, S. 315–416, S. 330.

18 Quandt 1815, Sp. 961–1006. S. a. Quandt 1830–1833, Bd. 3, S. 337–348. Zum Gemäldefund siehe weiter unten.

allgemeinen zum mannigfaltig-individuellen statt. Das »Ideale« strebte zum »Realen«, die Idee wurde zum Bild, der Wille zur Tat. In der Folge entstand die Sprache als »hörbares Bild« und die Hieroglyphe als »sichtbarer Gedanke« und am Ende dieser Entwicklung die bildende Kunst. Sie wurde zur Vermittlerin zwischen Natur und Begriff. Doch das Betrachten und Erforschen zahlreicher Einzelheiten entfernte die Menschen vor der Anschauung des Göttlichen und Allgemeinen. Die Kunst stellte daher nur äußere Wahrnehmungen der Natur oder der Geschichte dar. Sie war zum Realismus geworden.¹⁹

Dann »trat Christus unter die Menschen, und es begann eine neue Zeit.«²⁰ Der Glaube, die Gewissheit des Göttlichen in der Natur und der Blick in das eigene Innere kehrten zurück. Die frühe christliche Kunst war demnach zuerst Hieroglyphe und Symbol. Erst mit der Zeit und mit den wachsenden Erfahrungen des Christentums entstand Stoff für Geschichten und für »eigentliche Kunstgebilde«. Diese Kunst war von innen geprägt: »Es war die Liebe, der Glaube, die Demuth, das siegende Dulden, das Mitleid, der selige Schmerz und die himmlische Freude, einzelne Tugenden, welche im Bilde sich anzuschauen strebten.«²¹ Zuerst wurden Charakterbilder wie die *Mater dolorosa* oder der *Ecce homo*, die nicht handelnd waren, erschaffen.²² Es war dies nicht ein Mangel an Kunstfertigkeit, sondern innere Überzeugung und Ablehnung der Täuschung durch künstliche Mittel. Das eigentlich Historische, also dargestellte Handlung, welche die Figuren im Bild miteinander in Verbindung brachte, war anfänglich rein zufällig. Erst mit der Darstellung von Verkündigungen, Grablegungen oder Mariengeschichten seien die ersten Historiengemälde gemalt worden.²³

In der Folge habe gegen Ende des Mittelalters erneut eine Entwicklung hin zum Realistischen stattgefunden.²⁴ Bei Albrecht Dürer noch in gesundem Maß als Sinn für die Naturschönheiten hätten die Künstler immer häufiger nur noch Naturgegenstände wegen des Reizes nachgebildet. Die Kunst spaltete sich in Gattungen. Mit der Zeit sei sie vor allem »zur Darstellung von äußeren Wahrnehmungen ausgeartet«.²⁵ So ging die Anschauung des Göttlichen, wie sie bei den Menschen des Mittelalters noch ursprünglich gewesen war, verloren und die Verbindung von Kunst, Religion und Gesellschaft wurde aufgelöst.²⁶ Hiermit kritisierte Quandt vor allem die Kunst der Manieristen mit ihren vermeintlich nachahmenden Gemälden der großen Renaissancekünstler und diejenige des Barocks mit ihren naturnahen Stillleben, illusionistischen Perspektiven und genrehaften Szenen.²⁷ Aber auch die in seinen Augen kalte Nachahmung der Antike durch die Klassizisten, die deren »Geist« doch nie erreichten, war ihm ein Dorn im Auge.²⁸

Im Sinn seines entwicklungsgeschichtlichen Systems der Kunstgeschichte musste Quandt annehmen, dass nach dem Niedergang der Kunst in der Neuzeit ein erneuter Aufstieg zu erwarten war. So formulierte er in dem Aufsatz über die Leipziger Gemälde, es sei zu »erwarten, welche große Weltbegebenheit die Kunst, indem sie das ganze Menschengeschlecht umgestaltet, zur ursprünglichen Würde zurückführen wird, nachdem die Kunst zum zweiten Mal ihrem göttlichen Ursprunge abtrünnig geworden ist.«²⁹ In seinem Bericht über die erste Italienreise von 1813, der 1819 erschien, hielt er fest, dass sich dieser neuerliche Höhepunkt anbahne. Mit dem napoleonischen Kunstraub in Rom hätten sich die Künstler von der klassizistischen Nach-

19 Paraphrase und Zitate nach Quandt 1815, Sp. 961–962.

20 Quandt 1815, Sp. 962–963: »Da der Glaube nicht einzelne Vernunftbegriffe aufstellt, die unendliche Liebe nicht einzelne Objekte umfaßt und die Beschauung des Göttlichen, reales und ideales in einen Akt des Bewußtseyns auflöst, so mußte nothwendig die bildende Kunst ganz verschwinden, da sie nur das Einzelne, Bedingte, darzustellen vermag. Die frühesten Denkmale aus der christlichen Zeit, welche man mir als Einwürfe gegen meine Behauptung anführen könnte, sind nicht als Werke der reinen christlichen Kunst anzusehen, indem bei allen mythologische Ideen eingemischt sind.«

21 Quandt 1815, Sp. 963.

22 Quandt 1815, Sp. 963: »Die Kunst stellte diese Personen nicht in Handlung dar, sondern als Anschauungen, nicht als Menschen im bewegten Leben, sondern als Wesen, welche auf jener Höhe stehen, wo der Geist über seinem Daseyn schwebt und in seinen Schmerzen und Freuden sich anschaut.«

23 Die ersten von Cimabue in Italien, sehr frühe auch in den Niederlanden. In Deutschland seien es Michel Wolgemut und Martin Schongauer gewesen. Ebd., Sp. 964.

24 Ebd., Sp. 972: »Die rein historischen Bilder entfernten die Kunst immer weiter von den höhern allgemeinen Anschauungen, wurden immer individualisirender und nahten sich immer mehr der Wirklichkeit.«

25 Brief von Quandt an Karl August Böttiger vom 12.7.1815, in: SLUB, Mscr. Dresd. H 37, Bd. 151 (40), Nr. 3, abgedruckt in: Kat. Leipzig 1997, S. 157, Dokument 8.

26 »Das Interesse an Kunst glich aber nicht mehr dem in der Vorzeit, [...], wo Werke der Kunst noch Gegenstände religiöser und patriotischer Gesinnungen waren.« Quandt 1834 (1), S. IX–X. S. a. Grewe 2017, S. 96–97 zum ähnlichen Geschichtsbild von Friedrich Overbeck.

27 Beispielsweise Annibale Caracci: »Heute war ich im Palaste Farnese, um die Gallerie des Annibal Caracci zu sehen. Was Verstand, Kenntniß und Fertigkeit vermag, ist hier geleistet, aber auch recht fühlbar, daß diese nicht ausreichen, um wahre Kunstwerke hervorzubringen. Alle diese Compositionen sind aus Figuren zusammengesetzt, welche in Raphaels, Michel Angelo's und anderer großer Meister Werken vorkommen, allen hier stehen sie ohne Leben und Wärme, es sind entseelte Körper, kalte Nachbildungen. Carach [sic!] konnte nicht glauben, daß der Raub, den er an so berühmten Vorgängern verübte, unbemerkt bleiben würde. Es ist zu vermuthen, daß er sich schmeichelte, jene zu verbessern, und zu übertreffen.« Quandt 1819, Bd. 2, S. 161.

28 Quandt 1819, Bd. 2, S. 164–165: »Zu Folge der Versicherung aller Kenner und Künstler, können wir nur die Antike in der Antike ganz kennen und würdigen lernen. [...] Man hatte vorher in der Kunst nur die Antike nachzuahmen gesucht, und sie doch stets verfehlt, weil der neuere Künstler unter andern Verhältnissen lebt, als die der antiken Welt waren. [...] Es lebte nicht der Geist der antiken Welt in den Nachbildungen.«

29 Quandt 1815, Sp. 973.

ahmung der Antiken abgewendet und den mittelalterlichen und vor-raffaelischen Künstlern des Due- bis Quattrocento zugeordnet: »Die Künstler verglichen die Werke [...] des Raphaelischen Mengs, der die Antiken auf das fleißigste studirt hatte, mit denen Alter Meister, und sahen den himmelweiten Unterschied zwischen den altchristlichen und modernantiken Werken ein. Denn jene erschienen wirklich ganz himmlisch und höhere Eingebungen, diese irdische, todte Formen zu seyn.«³⁰ Diese Wiederentdeckung, die zu einer neuen Kunst führen würde, sei von deutschen Künstlern in Italien ausgegangen. Die Kunst sei also auf dem Weg, nicht mehr »lieblose Handwerksmäßigkeit« zu sein, sondern das Produkt »liebvollen Fleißes, in welchen Tiefe und Reichthum der Phantasie und des Gefühls sich ergießt«. Wirklich erfolgreich würde sie dann werden, wenn der »Kunstgeist der ältern Schule« ausgebildet würde.³¹

Mit seiner Entwicklungsgeschichte versuchte Quandt darzulegen, dass die Menschheit und ihre Kunst Phasen des Aufschwungs, der Höhepunkte und des Niedergangs unterworfen seien.³² Diese Vorstellung gehörte bereits in Giorgio Vasaris Künstlerviten – einer wichtigen Quelle Quandts – zu den bedeutenden Grundgedanken und war auch bei neueren Kunstgeschichten, wie derjenigen Winckelmanns, Fiorillos oder auch bei Goethe und Meyer in den *Propyläen*, ein gängiger Topos.³³ Selbst Johann David Passavant bediente sich in seiner Verteidigungsschrift über die Vorbilder der Nazarener dieses entwicklungsgeschichtlichen Schemas.³⁴ Gleichzeitig war es Quandt bewusst, dass die ursprüngliche Wechselbeziehung von Kunst, Religion und Gesellschaft, deren letzten Höhepunkt er im Hoch- und Spätmittelalter verortete, in seiner Zeit nicht reaktiviert werden konnte.³⁵ Die Lösung schien ihm in den Zielen der nazarenischen Künstler in Rom zu liegen. Ihre religiösen Motive vermochten Themen wie Ehre, Treue oder Liebe aufzugreifen, die den Betrachter zu weitreichenden Gedanken anregten und somit eine Wendung zum Inneren und zur Gefühlswelt, gleichsam eine gelehrte, aber emphatische Bildbetrachtung befördern würde.³⁶ Hier klingt Schellings Diktum an, man solle die christliche Kunst für die philosophische

Betrachtung in den Blick nehmen, weil sie das Unendliche in sich trage.³⁷ Diese Verbindung von Denken und Betrachten, von Kunstgeschichte und Vernunftgeschichte gehörte zu Quandts Lebensthemen. In der Kunst suchte er daher nach allgemeinen Begriffen, die sich in Tugendmotiven wie dem Mitleid oder der Liebe manifestieren konnten. Die Kunst der Lukasbrüder und ihrer Nachfolger in Rom schien hierfür prädestiniert zu sein. Doch weil er nach allgemeinen Begriffen fahndete, lagen auch andere Künstler, Themen und Gattungen immerzu im Bereich seines Interesses.

Quandts Entwicklungsgeschichte atmet in vielen Aspekten das ein, was später mit dem oszillierenden Begriff der Romantik umschrieben wurde und bereits in seiner Zeit zum sinnentleerten Begriff mit zahlreichen Bedeutungen geworden war. Es zeigt sich darin die Rezeption zeitgenössischer Positionen aus Philosophie, Literatur und Kunst. Besonders der Wille zur Vereinheitlichung in sinngemäßen Formulierungen wie der Einheit von Göttlichkeit, Natur und Existenz oder von Kunst, Religion und Gesellschaft, dem Bild als Mittler zwischen Natur und Begriff, dem Blick ins Innere und der Göttlichkeit im Äußerlichen sind typisch für die verschiedenen Denkströmungen, die später unter dem Begriff des Romantischen subsumiert wurden. Dabei ist weniger der literarhistorische Epochenbegriff einer modern-romantischen Literatur im Gegensatz zu einer antikklassischen gemeint, wie ihn Friedrich Schlegel formuliert hat – und der später zum unpassenden Gegensatz zwischen Klassizismus und Romantik aufgebaut wurde.³⁸ Vielmehr zeigt sich hier eine ausgleichende »Romantik«, welche die Poesie als eine über die Literatur hinaus in alle Künste eingreifende Kunstform begreift. Friedrich Schlegel schrieb, die romantische Poesie sei »eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen.« In den Worten seines Bruders August Wilhelm Schlegel war die Poesie »dasselbe, wodurch der menschliche

30 Quandt 1819, Bd. 2, S. 163–175, hier S. 165.

31 Quandt 1819, S. 168.

32 Quandt 1815, Sp. 973: »Wir erkennen hieraus den Kreislauf der Kunst, dies Ausströmen und Zusammenfließen, sich Theilen und Vereinigen, Ebben und Fluthen wo Leben sich kund thut [...]. Nach diesen allgemeinen Bemerkungen über die Bildungsgeschichte der Kunst, wird es leicht Kunstwerke chronologisch zu ordnen und in ein System zu bringen; wir wollen es kürzlich an den in Leipzig aufgefundenen alten Gemälden versuchen.« S. a. Grewe 2006, S. 403.

33 Vgl. Vasari 2004, »Vorrede der Lebensbeschreibungen«, »Vorrede des zweiten Teils« und »Vorrede des dritten Teils«, S. 47–74, 77–90, 91–104 sowie die dazu gehörigen Einleitungen von Matteo Burioni, ebd., S. 43–45, 75–76, 89–90; Winckelmann 1764, S. X; MKL 1999, S. 470–473; Fiorillo 1997 [1798], S. XVI–XVII, XX; Einleitung, in: Meyer/Goethe

1798/99, S. XXXI–XXXIII. S. a. Prange 2004, S. 23–25; Locher 2001, S. 40–41; Gethmann-Siefert 1995, S. 208.

34 Passavant 1820, S. 1–20. S. a. Schröter 1990, S. 345–347; Thimann 2014, S. 48–52; Ders. 2013, S. 314–324. Locher 2010, S. 71 weist das Schema auch in Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* nach.

35 Siehe hierzu Quandt 1819, S. 163–180. S. a. Passavant 1820, S. 2–5.

36 »Und da alle Bildung von innen ausgeht, die Nothwendigkeit, einem idealen Ziele sich zu nähern, im Geiste liegt, so ging das Streben nach Vervollkommen der Kunst aus dem Innern hervor.« Quandt 1819, Bd. 2, S. 171.

37 Gethmann-Siefert 1995, S. 186–187.

38 Ernst Müller, »Romantisch/Romantik«, in: ÄGB 2010, Bd. 5, S. 315–16, 323–332. S. a. Beyer 2011, S. 7–16.

Geist überhaupt zur Besinnung gelangt.«³⁹ Quandt betonte dies selber immer wieder und seine Entwicklungsgeschichte der Kunst zeigt, dass sich in den Augen der so genannten Romantiker immer wieder »romantische Zeiten« ereignet haben, mithin Romantik ein »überzeitlicher« Begriff ist.⁴⁰ Wie manch anderer auch gehörte Quandt zu denjenigen Zeitgenossen, die nach Verbindungen zwischen Vergangenen und Gegenwärtigem suchten.⁴¹

In diesem Sinn machte er sich auf, zeitgenössische Kunst zu fördern. Was seinem Denken entsprach, das erwarb er für die Sammlung im Haus an der Klostersgasse (Abb. 12). Dort waren die großen Namen der Maler seiner Zeit vertreten. In seinen Briefen und Artikeln lassen sich Begeisterung und Kritik für diese Bilder nachvollziehen. Dass er einer der wenigen konsequenten Mäzene seiner Zeitgenossen war, zeigt sich in einer Notiz an Schnorr vom Januar 1821 über die Leipziger Sammler: »Was die Stimmung unter hiesigen Kunstfreunden anbelangt, so ist diese immer noch die alte u nicht die beste, sie sind geneigt alte Bilder mit großen Kosten zu kaufen, begnügen sich darinn mit Mittelmäßigem u mögen nichts für das Emporkommen der neuern Kunst thun. So hat Carus u auch Speck, jeder seine Sammlung, sehr vermehrt, ohne daß dadurch etwas entschiedenes Gutes gethan wäre.«⁴² In gewissem Sinn sah sich Quandt mit seinen hehren Idealen selber als Teil dieser Entwicklung, die zu einem neuen Höhepunkt hinstrebte. Die Künstler trugen mit ihren Werken zur erhofften Blütezeit bei, Quandt nahm seine Rolle als Förderer, Mäzen und Käufer wahr.

Die Verbindung von Kunst, Gesellschaft und Religion erinnert in vielerlei Hinsicht an Aussagen, wie sie im Kontext der in Rom tätigen deutschen Künstlergruppe des Lukasbundes und ihrer Entourage, den sogenannten Nazarenern, anzutreffen sind.⁴³ Quandts frühe Schriften deuten in eine Richtung, die eine Art Theorie der nazarenischen Kunst errahnen lässt. Sie reißen sich in ein Phänomen einer »Nazarener Kultur« ein, die Cordula Grewe als »eine Kultur der Manifeste« bezeichnet –



12 Das Haus von Johann Gottlob von Quandt an der Großen Klostersgasse 4, Ansicht der Gassenseite, Foto: Walter Möbius, 19.11.1937

Manifeste, die in Briefen und Artikeln, Pamphleten und Kommentaren, vor allem aber in Allegorien und programmatischen Bildern freigesetzt worden seien.⁴⁴ Der Kunstschriftsteller förderte die Nazarener nicht nur schriftlich, sondern gerade auch durch seine Ankäufe ebendieser modernen »Gedankenkunst«.⁴⁵ Es stellt sich also über seine praktische Kunstförderung hinaus

39 Beide Zitate nach Ernst Müller, »Romantisch/Romantik«, in: ÄGB 2010, Bd. 5, S. 328. S. a. Joachimsthaler 2016, S. 23–36.

40 Beyer 2011, S. 11–13, hier S. 11. Genauso wie es »Klassizismen«, also Rückbezüge auf die Antike, immer wieder gab, wenn auch hier nicht im Sinn eines Stil-, sondern eines geistesgeschichtlichen Begriffs. S. a. Wolf 2002, S. 17–19.

41 Hierbei ist explizit mehr gemeint als nur ein Betonen der Gemeinsamkeiten der sich im traditionellen Sinn der Epochenbezeichnung streitenden, sogenannten Klassikern und Romantikern über die Antike. Siehe dazu Beyer 2011, S. 22–23.

42 Brief vom 7.1.1821, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 57r. Mit »alten Werken« meint Quandt vor allem Niederländer des 17. Jahrhunderts. – Zu Quandts Förderung der Zeitgenossen: Immermann 1833, S. 282: »Imponirt uns in großen Gallerien die Machtfülle der Kunst, so zeigt sie sich dagegen im Privatbesitz vertraulicher mit dem schönen Menschengemüthe zusammenhängend, von dem sie doch immer ausgeht,

und wohin sie ewig zurückstrebt. Dieser lebendige individuelle Bezug tritt am klarsten hervor, wenn der Sammler Zeitgenossen über seine Schwelle ladet. v. Quandt hat vorzügliche ältere Stücke, doch wandte er Vermögen und Eifer wenigstens mit gleichem Glücke auf Werke Jetztlebender.« Ebenso Böttiger 1822, S. 61: »Denn seine Gemäldesammlung hat es fast nur mit den gelungenen Leistungen lebender Künstler zu thun [...]. Gewiß, es wäre zu wünschen, daß gerade diese Art von Kunstliebhaberei von den Lieblingen Fortunens, die zugleich der Musenkunst hold sind, weit mehr geübt würde, als es zu geschehen pflegt.«

43 Hierzu kenntnisreich Grewe 2009, S. 19–60. Zur begrifflichen Abgrenzung von Lukasbrüdern und Nazarenern siehe Grewe 2015, S. 4.

44 Grewe 2015, S. 24: »Nazarene culture was a culture of manifestoes, unleashed in letters and journal articles, pamphlets and commentaries, and, above all, allegories and programmatic images.«

45 Grewe 2015, S. 1–15. Zu den nazarenischen, selbstreflexiven Denkbildern ebd., S. 73–89.

die Frage über das engere Verhältnis Quandts zu den Nazarenern. Dieser Frage wird in den nachfolgenden Unterkapiteln nachgegangen.

Il capo dei nazareni: Quandt in Rom

Schließt man von einigen Passagen in Quandts 1819 gedruckten *Streifereien im Gebiete der Kunst*, dem Bericht über seine erste Romreise von 1813, auf einen möglichen Startpunkt seiner Auseinandersetzung mit den Nazarenern, so erscheint dieser doch recht früh – nur drei Jahre nach der Ankunft der Lukasbrüder in Rom: »Dahingegen sprachen Raphaels und seiner Vorgänger Werke so eindringend zum Herzen, daß die Lebenden fühlten, daß diese vom Herzen kamen [...]. Die rührende Stimme des Gefühls, welche gleichsam mit dem Odem der Natur aus diesen alten Bildern spricht, belehrte die Künstler, daß es etwas Höheres, Allgemeineres, Ewiges im Menschen und außer ihm gäbe, wovon auch die Antike nur eine Strahlenbrechung sey [...] So gieng von Italien aus ein wiedererwachender Lenz der Kunst, und zwar waren es Deutsche, welche zuerst durch Wort und That die Herrlichkeit einer frühern Kunstperiode [...] verkündeten.«⁴⁶ Sicherlich hat die lange Redaktionsphase des Reiseberichts zu einigen gedanklichen Setzungen geführt, was das Fehlen von Namen der ersten Lukasbrüder erklären könnte. Gewiss aber zeigen die *Streifereien* Quandts Beschäftigung und gedankliche Vorbereitung zu seinem folgenden Rombesuch von 1819/20 auf. Hier nämlich trat seine Förderung zeitgenössischer deutscher Künstler und besonders der Nazarener erst in vollem Ausmaß zu Tage.

Als er mit seiner Frau anfangs Oktober 1819, nach einer Reise mit Stationen in München, Wien, Venedig und Florenz, in Rom eintraf, öffnete er sein Haus den deutschen Künstlern.⁴⁷ Im Tagebuch von Clara Bianca von Quandt ist von Teeabenden die

Rede, vom Weihnachtsfest 1819, von Liedern, die sie gesungen habe, oder vom gemeinsam mit den Künstlern gefeierten Hochzeitstag am 2. Juni 1820.⁴⁸ Johann Gottlob organisierte Fackelführungen zu den Skulpturen im Vatikan.⁴⁹ Er stellte den Künstlern seinen Wintermantel gegen ein kleines Entgelt für Gewandstudien zur Verfügung. Mit dem Beitrag richtete er einen Fonds ein, mit dem weitere Kleider für Draperiestudien gekauft wurden.⁵⁰ Julius Schnorr von Carolsfeld äußerte sich mehrfach begeistert über das Kunstverständnis des Mäzens und seiner Frau: »Beide haben sich bei der römisch deutschen Künstlerschaft einen Namen gemacht. Besonders wird Quandt, der sich den Künstlern durch seine Persönlichkeit noch mehr als durch seine Bestellungen lieb und wert machte, unvergesslich sein.«⁵¹

Auch wenn in seinem Gasthaus nicht nur nazarenische Künstler verkehrten, war Quandt in dem Jahr seines Romaufenthalts doch ein Dreh- und Angelpunkt für diese junge Kunstrichtung.⁵² In einer aussagekräftigen Briefpassage zeichnet sich ab, wie er die Nazarener sah und wie er selber in mancher Augen gesehen wurde: »Fast alle jungen u ältern deutschen Künstler versammeln sich Abends bey mir u die Gegner der neuen Schule nennen mich scherzhafter Weise; il capo dei nazareni. Doch hat man von dieser Partheÿ im Ausland einen ganz falschen Begriff. Keines wegs zeichnen sie sich durch eine besondere Kleidung u in der Kunst durch Nachahmung der Alten aus, was vielleicht sonst mehr der Fall war. Nur ein junger Schwitzer [Schweizer] u Oberbeck (sic!) [Overbeck] tragen noch deutsche Röcke, denen es aber recht gut steht u vielleicht hat nur Rambou[x] sich so in Giottos Manier eingearbeitet, daß er davon nicht mehr laßen kann. Die Uebrigen haben von den alten Mustern blos das Beste, den Ernst u die Strenge behalten, und gleichen darinnen jenen vorzüglichen Alten Meistern in der Objectivität des Auffassens u in der lebendigen, geistreichen u seelenvollen Charakteristik welche sie in ihre Bilder legen.«⁵³

46 Quandt 1819, Bd. 2, S. 166–167 und der ganze Absatz zum 12. Juli 1813 über einen Ausflug zu den Antiken im Vatikan; ebd., S. 163–180.

47 Zur Reiseroute siehe Quandts Brief an Christian Clodius vom 16.8.1819, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 94. Zum Netzwerk siehe Brief von Quandt an Gustav Hänel (?) vom 15.1.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 97.

48 Bemann 1925, S. 6. Auszüge des Tagebuchs in SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 77 I, 9, 164, 173. Zum Weihnachtsfest der Brief von Julius an Veit Schnorr vom 31.12.1819, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 8, Bd. 1, fol. 161r. S. a. Schnorr 1886, S. 158; Uhde 1875, S. 288. S. a. Neidhardt 1976, S. 235; Noack 1907, S. 179. Einige Lieder im »Lieder=Schatzkästlein der Frau Clara Bianca«, datiert »Rom. am Weihnachtsabend. 1819«, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15 Bd. 31, fol. 7–21.

49 Schnorr 1886, S. 170; S. a. Noack 1907, S. 125; Seidler 2003, S. 244: »Unbeschreiblich war der Eindruck, als einst Herr von Quandt nächtlicher Weile die unübersehbare Galerie der plastischen Bildwerke [in den vatikanischen Sammlungen – AR] durch Fackeln beleuchten ließ. Die Statuen schienen Leben zu athmen, so frappant wirkte die düsterrothe Gluth, der hin- und herschwankende Schatten [...]«

50 Brief von Julius an Veit Schnorr vom 22.2.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 8, Bd. 1, fol. 164v.

51 Zitiert nach Bemann 1925, S. 6 aus dem Tagebuch Schnorrs.

52 Der Begriff »Nazarener« und vielleicht gar der Spottname des »capo dei nazareni« geht wohl auf den Landschaftsmaler Johann Christian Reinhart zurück, der ebenfalls bei Quandt zu Besuch war. Reinharts Kritikpunkte erinnern an diejenigen, die Quandt widerlegt; Stolzenburg 2012, S. 83–84. S. a. Meyer/Goethe 1817 [1999], S. 116–125. Zur Einordnung der Sezession der Nazarener siehe Grewe 2015, S. 21–35.

53 Brief von Quandt an Gustav Hänel(?) in Leipzig, vom 15.1.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 97. Zur Einordnung des Zitats im erweiterten Kontext der Lukasbrüder siehe Grewe 2015, S. 213–216. Bei dem im Brief erwähnten Schweizer handelt es sich entweder um den Zürcher Maler und Bekannten von Louise Seidler, Johann Caspar Schinz, der 1825 Quandt in Dresden besuchte, oder um den Kupferstecher Samuel Amsler. Beide verkehrten laut dem Tagebuch von Clara Bianca von Quandt mit dem Ehepaar. Siehe ThULB, HSA, Aut. W. M. v. Goethe, Nr. 1166, J. C. Schinz an Louise Seidler, Dresden, o. Datum [1825], [S. 1–2]. S. a. Quandt 1820 (1), S. 262; Quandt 1817, S. 143.



13 Johann Friedrich Overbeck, *Sophronia und Olindo auf dem Scheiterhaufen*, 1819, Schwarze Kreide, 210 × 490 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. KS 119

Quandt wehrte sich gegen das Klischee der unüberlegten Nachahmung Alter Meister bei den Nazarenern. Hiermit trat er nachträglich in die Diskussion über die Ausstellung deutscher Künstler im Römer Palazzo Caffarelli im Jahr 1819 ein, die er selber knapp nicht mehr miterlebt hatte. Der Hoffnungsträger der Nazarener, der österreichische Kaiser Franz I. von Habsburg, hatte Rom besucht und sollte der Förderer einer neuen deutschen Kunst werden. Er gab sich uninteressiert, ja ablehnend, es folgten vehemente Kritiken gegen die neue Kunstrichtung in Deutschland.⁵⁴ Friedrich Schlegel war dagegen angetreten, hatte gegen den Hauptkritikpunkt der »Nachäffung« altitalienischer Meister in einem Aufsatz dezidiert Stellung bezogen, Johann David Passavant ein Büchlein über die Vorbilder der neudeutschen Künstler publiziert.⁵⁵

Auch Quandt wollte die nazarenischen Bilder richtig und in einem tieferen Sinn verstanden wissen. Technik und Stil dienten in seinen Augen vielmehr der Aneignung der besten Aspekte vergangener Kunstepochen und sollten auch Vorbilder darin sein, Schlechtes zu unterlassen.⁵⁶ Er glaubte, jedes Motiv verlange nach einem eigenen Stil und einer eigenen Technik: »Wir möchten fast behaupten, daß für jeden Gegenstand nicht

nur ein passender Styl, sondern auch sogar nur ein bestimmter Vortrag der einzig zweckmäßige sey [...]; und auf diese Weise würde es gar keinen feststehenden Styl geben dürfen, sondern jedes Bild seinen eignen Styl und Vortrag erfordern.«⁵⁷ Mit dieser Argumentation beabsichtigte er die Kritik der Nachahmung abzuschwächen. Zudem verdeutlichte er, dass ihm die künstlerische Auffassung – der »Ernst« und die »Strenge« – der Bildmotive wichtiger war als Technik und Stil. Das Kunstwerk sollte den Betrachter zu Gedanken über die Menschen und ihr Handeln anregen. Diese Verteidigung der neuen Kunstrichtung handelte ihm den spöttischen Ruf des »capo dei nazareni«, des Oberhaupts der Nazarener, ein. Die Eloquenz seiner lobenden Worte, seine gefühlsbetonten Ausführungen über die neudeutsche Kunst und sein konkretes Engagement trugen hierzu bei.

Tatsächlich waren seine Ankäufe und Aufträge zahlreich. Schnorr von Carolsfeld berichtet darüber: »Von den Aufträgen, die Herr Quandt gegeben, und den Ankäufen, die er gemacht hat, will ich nur einige anführen: Näcke ist aufgetragen, eine große Komposition, die heilige Elisabeth, welche Almosen unter den Armen verteilt, vorstellend, in Öl auszuführen; Ph. Veit eine Judith; v. Rohden eine große Landschaft; [...] Von Ankäu-

54 Grewe 2015, S. 48–49.

55 Quandt 1820 (1), S. 262: »Da dieß Jahr die deutschen Künstler keine gemeinsame Ausstellung ihrer Werke [wie 1819] veranstalteten, indem jene, zu welcher sie patriotische Begeisterung, bey Anwesenheit Sr. Maj. des Kaisers in Rom, vereinigte, zu Parteylichkeiten, ja feindlichen Aeußerungen und Kunstkritiken in deutschen Zeitungen [...] Veranlassung gegeben hatte, so mußte der Kunstfreund die Werkstätten der Künstler einzeln besuchen.« S. a. Passavant 1820, S. 88–92. Friedrich Schlegel, *Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom im Frühjahr 1819 und über den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom* (1819). Ursprünglich sollte Carl Friedrich von Rumohr die Nazarener verteidigen. Thimann 2014, S. 48–52, 314–324; Ders. 2013, S. 305–312;

Schröter 1990, S. 344–353. Einer der vehementesten Nazarener Kritiker war der Landschaftsmaler Johann Christian Reinhart: »Nazarener sind eine eigene Gattung von Menschen [...]. Ihre Hauptbeschäftigung ist, die Kunst in die erste Epoche nach dem Verfall der Künste, also in ihre Kindheit zurückzuführen, weshalb sie auch die Fehler und Schwächen der ältesten Meister verehren und nachahmen, da sie ihnen für Schönheiten gelten.« Zit. nach Stolzenburg 2012, S. 83–84.

56 »Die aus jener frühen Zeit vorhandenen Werke sind allerdings als belehrende Vorbilder zu betrachten, aber nicht bloß als Beispiele dessen, was zu thun, sondern auch, was zu vermeiden ist.« Quandt 1819, Bd. 2, S. 174.

57 Quandt 1820 (1), S. 262. S. a. Locher 2001, S. 163–178.

fen, die Herr Quandt machte, führe ich nur folgende an: einen großen Carton von Overbeck (der nicht Zeit hatte ein Ölbild für Quandt zu malen), einen Christuskopf von Eggers.«⁵⁸ Lakonisch kommentierte Dorothea Schlegel in einem Brief an ihren Gemahl Friedrich Quandts Unterstützung der römisch-deutschen Künstler: »Quandt [...] macht jetzt hier den Regen und das schöne Wetter bey den Deutschen; er gibt allen zu thun.«⁵⁹

Der reiche Kunstförderer erwähnte in seinem Artikel »Wanderung durch die Werkstätten deutscher Künstler in Rom«, der 1820 im viel gelesenen *Kunstblatt* von Ludwig Schorn erschienen war, alle seine Erwerbungen und Bestellungen gleich selber. Während er andere Kunstkäufer namentlich nennt, spricht er in eigenen Dingen immer von einem »deutschen Kunstfreund« oder vom »mehrmals erwähnten Kunstfreund«. Dieser er-



14 Carl Eggers, *Heroisches Frauenbildnis (Vittoria Caldoni oder Buti, heute als Bildnis Marianne Rehberg)*, vor 1824, Öl auf Holz, 47 × 36,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. G 71

58 Brief an den Vater vom 22.2.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 8 Bd. 1, fol. 164v. S. a. Schnorr 1886, S. 169–170. Siehe Rüfenacht 2018, SQ-69 (Rohden), SQ-70 (Eggers), SQ-77 (Veit), SQ-95 (Naeke), SQ-141 (Overbeck).

59 Brief vom 6.11.1819, in: Schlegel 1980, S. 230. Über die Aufträge s. a. ebd., 1980, S. 243–244.

60 Quandt 1820 (1), S. 262–264. Für Details zu den einzelnen Aufträgen siehe die tabellarische Übersicht über Quandts Gemäldesammlung in: Rüfenacht 2018, SQ-64 (Catel), SQ-69 (Rohden), SQ-70, SQ-73



15 Julius Schnorr von Carolsfeld, *Die Familie Johannes des Täufers bei der Familie Christi*, 1817, Öl auf Leinwand, 123 × 102,5 cm, Dresden, SKD, Albertinum | Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2217

stand dreizehn Kunstwerke: den Karton *Sophronia und Olindo auf dem Scheiterhaufen* von Friedrich Overbeck (Abb. 13), ein Christusportrait, eine *Heilige Katharina* und ein *Heroisches Frauenbildnis* (Abb. 14) von Carl Eggers, *Die Familie Johannes des Täufers bei der Familie Christi* (Abb. 15) von Julius Schnorr, *Die Heilige Elisabeth verteilt Almosen auf der Wartburg* von Gustav Heinrich Naeke (Abb. 37), eine *Judith* von Philipp Veit, überliefert als Kupferstich (Abb. 58), eine Kopie der *Madonna di Casa Tempi* Raffaels von Louise Seidler (Abb. 59), die er in seiner Sammlung mit der ebenfalls in Rom erworbenen *Maria mit dem Kinde* (Abb. 60) von Schnorr präsentierte, die *Landschaft mit einem Einsiedler* von Johann Martin von Rohden, überliefert in einer Radierung (Abb. 64), *Die unglückliche Heimkehr des Fischers* von Franz Catel (Abb. 72), schliesslich zwei Genreszenen von Johann Adam Klein.⁶⁰

(Eggers, SQ-74 (Schnorr), SQ-75 (Seidler), SQ-77 (Veit), SQ-86, SQ-90 (Klein), SQ-95 (Naeke). Bei der zweiten sakralen Szene dürfte es sich um *Die Familie Johannes des Täufers bei der Familie Christi* von 1817 handeln. Ebd., SQ-79. An Schnorr gingen in Rom noch zwei Bildnisaufträge: Porträts von Vittoria Caldoni sowie seiner Frau, Clara Bianca von Quandt; ebd., SQ-88, SQ-142. Zu Veits *Judith*, zuerst als Loreley gedacht, siehe Quandt 1820 (1), S. 264: »Veit, dem von erwähntem Kunstfreund [Quandt] ein Charakterbild der poetisch-romantischen Person, der zauberischen Loreley, nach einer rheinischen Volkssage,

Auf diese Römer Ankäufe, die Bernhard Maaz bereits 1986 ausführlich analysiert hat, sei hier nur in zwei Beispielen von Nazarener Künstlern – Overbeck und Eggers – näher eingegangen.⁶¹ Die Erwerbungen von Julius Schnorr werden in einem nächsten Unterkapitel vertieft analysiert. Gustav Heinrich Naekes Historie *Die Heilige Elisabeth verteilt Almosen auf der Wartburg*, die Quandt in Rom in Auftrag gegeben hatte und erst 1827 vollendet war, wird im Zusammenhang mit seiner Förderung der Historienmalerei in einem späteren Kapitel behandelt. Louise Seidlers Raffael-Kopie und Johann Martin von Rohdens *Landschaft mit Einsiedler* als Pendant zu Caspar David Friedrichs *Die zertrümmerte Hoffnung* werden im Kontext der Ausstellung seiner Privatsammlung vertieft diskutiert.

Mit dem Ankauf eines Werks von Johann Friedrich Overbeck ist eine Anekdote überliefert, welche die unter den Römer Künstlern legendäre Liebenswürdigkeit Quandts verdeutlicht: Overbecks Karton mit der Geschichte von Sophronia und Olindo aus Torquato Tassos *Gerusalemme liberata*, der während zweier Jahre als Vorlage für ein Fresko des Tasso-Saales im Casino Massimo in Rom entstanden war, wurde in einem Sturm umgeworfen und zerrissen (Abb. 13). Darauf kaufte ihm Quandt die zerstörten Bögen ab. Louise Seidler zitiert den Sammler folgendermaßen: »Als Herr von Quandt dies hörte, sagte er sogleich, den verzweifelnden Künstler liebevoll tröstend: „Nun, jetzt, da den Carton kein Anderer kaufen wird, nehme ich ihn zu jedem Preise.“⁶² Wahrscheinlich handelte Quandt nicht nur aus Mitleid, sondern auch aus Opportunismus, denn er versuchte schon länger Werke dieses führenden Nazareners der ersten Stunde zu erhalten, was aufgrund dessen großer Arbeitsbelastung lange nicht möglich war.⁶³

Carl Eggers, sächsischer Nazarener und seit 1813 für den Rest seines Lebens in Rom verbleibend, beherrschte die etwas einseitige Fähigkeit, Köpfe verschiedener mythologischer, christlicher oder lebender Figuren zu malen. Quandt schätzte

den künstlerischen Ausdruck Eggers' und erstand die stattliche Anzahl von vier Gemälden für seine Sammlung, auch wenn er meinte, es sei »schade daß Eggers fast immer nur einzelne Köpfe malt u ich würde mich freun einmal eine ganze oder doch wenigstens halbe Figur von ihm zu sehn.«⁶⁴ Nebst dem erwähnten Christusportrait erregte das Bildnis der heiligen Katharina besonderes Aufsehen, so dass Maximilian Speck von Sternburg in Leipzig einen Auftrag vergab. Das Produkt löste jedoch große Unzufriedenheit aus, so dass Quandt zur Protektion Eggers das Gemälde – eine heute nicht mehr eruierbare, heilige Dorothea – übernahm und im Schlafzimmer seiner Frau präsentierte. Von einem vierten heroischen Bildnis, später auch als Vittoria Caldoni oder Vittoria Buti interpretiert und heute im Museum der bildenden Künste Leipzig als Bildnis Marianne Rehberg identifiziert, ließ Quandt verlauten, es habe seiner kleinen Sammlung einen »bedeutenden Zuwachs« ermöglicht (Abb. 14).⁶⁵ Wie hoch Quandt Eggers einschätzte, zeigt sich in seinem Vorsatz, Goethe zum besseren Verständnis der neudeutschen Kunst die heilige Katharina zur Ansicht zuzusenden.⁶⁶

Julius Schnorr von Carolsfeld

Besondere Förderung erfuhr Julius Schnorr von Carolsfeld.⁶⁷ Seine Familie war schon lange mit Quandt und seinen Eltern befreundet. Bereits 1817 erwarb er *Die Familie Johannes des Täufers bei der Familie Christi*, weil ihm das »rein Menschliche« und die »frische natürliche Darstellung« imponierte (Abb. 15).⁶⁸ Kaum war Schnorr 1818 nach Italien gereist und in Rom angekommen, versuchte der Kunstmäzen Zeichnungen von Friedrich Overbeck und Peter Cornelius zu erlangen.⁶⁹ Der Nazarener zweiter Generation lieferte ihm hierzu Informationen über die deutsch-römischen Künstler und fungierte als Vermittler.

zu malen aufgegeben war, malt für diesen Besteller aus eigener Wahl, statt genannter Aufgabe, eine Judith. Alles Widrige, was dieser Gegenstand leicht mit sich bringen kann, wußte Veit zu entfernen, und in seinem Bilde steht sie als eine tragische Heldin da.« S. a. Suhr 1991, S. 66–67, 263, 362; Maaz 1986, S. 40–41; Schlegel 1980, S. 230–231, 238; Schnorr 1886, S. 154; Raczyński 1836–1841, Bd. 3, S. 224.

61 Maaz 1986, S. 28–50.

62 Seidler 2003, S. 196. S. a. Schlegel 1980, S. 239–244.; Gerstenberg/Rave 1934, S. 87–89; Bemann 1925, S. 14; KB 1820, Jg. 1, Nr. 25, S. 100. Zum Fresko siehe Vignau-Wilberg 2011, S. 75; Kat. Rom 1981, S. 320–322.

63 Erst 1830 konnte er mit der Leinwandwiederholung des Freskos an der Außenseite der Portiuncula-Kapelle in Santa Maria degli Angeli nahe Assisi, dem Gemälde *Das Rosenwunder. Die Vision des Hl. Franz von Assisi* ein Werk Overbecks erwerben. Brief von Overbeck an Quandt vom 25.2.1830, in: München, Bayerische Staatsbibliothek, Autograph Overbeck, Friedrich. Das Gemälde befindet sich heute in Leipzig, MbdK, Inv. Inv. 1.170. S. a. Rüfenacht 2018, SQ-85; Rüfenacht 2016, S. 99, Anm. 54.

64 Brief an Schnorr vom 23.2.1823, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 94r. Quandt 1824, S. 367 und Quandt 1820 (1), S. 263. S. a. Rüfenacht 2018, SQ-70 bis 73; Neidhardt 1993, S. 33; Bemann 1925, S. 16; Raczyński 1836–1841, Bd. 3, S. 225.

65 Kat. Quandt 1824, [Nr. 15], S. 8. Zur Provenienz und Änderung des Bildtitels siehe Rüfenacht 2018, SQ-72.

66 Brief an Schnorr vom 7.1.1821, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15 Bd. 31, fol. 58v; s. a. Schmitz/Strobel 2001, S. 21.

67 Brief von Julius an Veit Schnorr vom 20.2.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 8, Bd. 1, fol. 164v.

68 Das Bild war auf der Leipziger Ausstellung der Kunstakademie präsentiert. Kat. Leipzig/Bremen 1994, Nr. 14, S. 192–193. S. a. Bergmann-Gaadt 2015, S. 175–176; Teichmann 2001, S. 72; Maaz 1986, S. 33; Bemann 1925, S. 13; S. a. Schnorr 1909, S. 35. Zum Verhältnis Schnorrs und Quandts ausführlich Maaz 1986, S. 32–36.

69 Brief von Quandt an Schnorr vom 20.6.1818, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 8, Bd. 1, fol. 104v.



16 Julius Schnorr von Carolsfeld, *Bildnis Johann Gottlob von Quandt*, 1820, Bleistift und Tusche auf Papier, 263 × 204 mm, Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Inv.-Nr. HZ 8423



17 Julius Schnorr von Carolsfeld, *Bildnis Clara Bianca von Quandt*, 1820, Aquarell über Bleistift und Feder, 287 × 213 mm, München, Privatbesitz

Gleichzeitig unterstützte Quandt den jungen Schnorr in Rom nicht nur mit Briefen, sondern auch finanziell, und glaubte, dieser könne nur in der ewigen Stadt seine Kunst verbessern. Als Julius im Sommer 1818 von finanziellen Sorgen und Heimweh geplagt war und Gedanken äußerte, zurückzukehren, schrieb Quandt seinem Vater Veit Schnorr von Carolsfeld in Leipzig einen langen Brief, in dem sich sein Italienideal manifestiert: »[...] er [Julius – AR] soll Rom nicht eher verlassen, bis er selbst es für gut findet und sich keine Sorgen machen. Ein so wackerer Künstler wird Gott und kein wahrer Kunstfreund verlassen, es ist eine heilige Pflicht ihn auf der Bahn die er betreten zu erhalten, nur unter Roms heitern, glühenden Himmel, konnte die Blüte des Geistes vollkommen sich entfalten, ich habe es vorausgesagt. Mit Entzücken las ich in seinen Briefen, wie ihm Raffaels Werke immer verständlicher und lieber werden, das konnte nur so kommen, wenn er nach Rom ging, wenn er Italien kennen lernte, wo die Natur noch am natürlichsten, am wenigsten unter

allen Ländern, beschnitten, entstellt, beengt ist, denn Raffaels Kunstcharakter, ist nur ein Reflex der reinen Naturschönheit. Es wäre ja sehr traurig wenn unser Julius, der die Welt noch mit gar schönen, trefflichen Werken erfreuen kann, so nahe am Ziele der Vervollkommenung umkehren und nur einen Blick in das Paradies gethan haben sollte. Er ist dazu berufen die Kunst von Irrthümern zu reinigen, er selbst wird und kann seinen Geschmack nur in Rom, läutern, er ist eine zu gesunde, kräftige Natur als daß er nicht jeden fremdartigen Anflug ablegen und aus seinem Wesen ausstoßen und in die Arme der ewigen Natur zurückkehren sollte, deren zeitlose Schönheit, die antike, italienische und altdeutsche Schönheit in sich schließt. [...] Wir müssen ihn also in Rom durchaus zu erhalten suchen, wir sind es ihm, uns, der Welt und der Ewigkeit schuldig.«⁷⁰

In dieser Briefpassage subsumieren sich mehrere zentrale Aspekte, die für Quandts Kunstanschauung charakteristisch sind. So zeigt sich sein Bedürfnis, die Rangordnung der Kunst-

70 Brief von Quandt an Veit Schnorr vom 29.7.1818, in: Mscr. Dresd. n Inv. 8, Bd. 2, fol. 200r–201v. Ähnlich im Brief an denselben vom 19.2.1821: »Ich kenne keinen jungen Mann, den ich so hoch schätzte und liebte, wie Julius. Zu seinen großen Anlagen als Künstler, gesellt sich noch

die Gabe der unermüdlichsten Werkthätigkeit, welche leider den meisten neuern Künstlern fehlt, so daß ihre Talente unfruchtbar bleiben und als Mensch zeichnen ihn die liebens und verehrungswürdigsten Eigenschaften aus.« Ebd., fol. 197r–198v.



18 Julius Schnorr von Carolsfeld, *Bildnis Clara Bianca von Quandt*, 1820, Mischtechnik auf Holz, 37 × 26 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 361



19 Raffaello Santi gen. Raffael und Giulio Pippi gen. Giulio Romano, *Porträt der Dona Isabel de Requesens, Vize-Königin von Neapel (früher: Johanna von Aragón)*, um 1518, Öl auf Holz auf Leinwand übertragen, 120 × 96 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 612

Nationen auszugleichen, wenn er davon spricht, dass in der Natur gleichzeitig italienische, altdeutsche und antike Schönheit aufzufinden sei. Schönheit als Grundbedingung der Kunst fand sich also gleichberechtigt in den Zeiten und Nationen wieder – ein Aspekt, der in seiner eigenen Sammlung mehrfach auftaucht und noch diskutiert werden wird. Des Weiteren entpuppt sich Raffael weniger als ein individuelles Kunst-Genie, denn als ein Naturprodukt, als folgerichtiges Resultat der schönen, italienischen Natur. Dadurch wird Raffael zum Vorbild. Diese Vorbildhaftigkeit einzelner Künstler ist ebenfalls ein roter Faden in

Quandts Sammlung. Schließlich zeigen sich Quandts wiederholt formulierte Hoffnungen in die deutschen Künstler in Rom, durch Kenntnis vergangener Kunst eine neue, große Kunst zu erschaffen. Dieses Anliegen teilte er letztlich mit den Nazarenern in Rom, was ihn, den Mäzen, als Teil von ihnen auszeichnete.⁷¹

Mit Quandts Ankunft in Rom 1819 fand die persönliche Förderung Schnorrs eine intensive Fortsetzung. Die beiden spazierten zusammen durch Rom, um das Mittelalter aufleben zu lassen. Hierbei erstellte Schnorr zumeist an den Teeabenden in der Wohnung des Ehepaars Quandt Zeichnungen von Gärten und Terrassen der Ewigen Stadt – die sogenannten Teeblätter. Sie stellten nicht nur die italienische Natur dar, sondern interpretierten sie als Nachhall des mittelalterlichen Roms.⁷² In diesem Zusammenhang entstand auch das assoziationsreiche Blatt *Der Zug der Heiligen Drei Könige*, heute im Museum der bildenden Künste in Leipzig (vgl. Abb. 22). Schnorr hatte es Johann Gottlob und Clara Bianca von Quandt als Überraschung und Erinnerung an die gemeinsame Zeit in den Römer Gärten zu Weihnachten 1819 geschenkt und die beiden prominent aus dem Bild blickend neben den reitenden Königen platziert.⁷³ Die vielfigurige Historie ist ein besonderes Manifest der Freundschaft zwischen den Quandts und dem Künstler und fügt sich darüber hinaus in die für die Nazarener typischen Freundschaftsbilder ein, hatte der Maler unter einem Bogen am rechten Bildrand doch auch sich selbst mit seinen Künstlerfreunden Theodor Rehbenitz und Friedrich Olivier sowie seine zukünftige Ehefrau Marie Heller als eine der klugen Jungfrauen in der Zeichnung dargestellt.⁷⁴

Diese mannigfaltigen Wechselwirkungen zwischen dargestellter und gelebter romantischer Freundschaft erfuhr im Frühjahr 1820 fruchtbare Weiterentwicklung während einer Reise Schnorrs mit dem Ehepaar Quandt nach Neapel. Quandt glaubte, dass der Aufenthalt für Schnorrs Schaffen bedeutsam war: »Der zwar kurze Aufenthalt in Neapel, war wie ich glaube, von einem wohlthätigen Einfluß auf diesen geistreichen Maler. Er lernte den Werth einer heitren, kräftigen Kunst fühlen, welche unter Heiligenbildern u den Werken des Mittelalters verloh-

71 »Wirklich habe ich noch keinen Künstler gefunden, der so universell, so wenig einseitig, in seinem Gefühl u Urtheil ist als Julius, u alles Treffliche, mag es heidnisch oder christlich, altitalienisch oder raffaellisch seyn gleich tief auffaßt u sich aneignet. Denn darin besteht doch die rechte Ausbildung des Künstlers, daß er das beste, wo er es findet, in sich aufnimmt u dadurch so universell, in objectiver Hinsicht, als möglich wird u dabey doch ganz selbstständig bleibt.« Brief von Quandt an Unbekannt vom 26.4.1820, in: Leipzig, Universitätsbibliothek, Mappe 215, Quandt, Johann Gottlob von, fol. [iv]. Zur Rolle der italienischen und deutschen Alten Meister, insbesondere Raffael und Dürer siehe Thimann 2015, S. 9–39.

72 Brief von Julius an Veit Schnorr vom 29.12.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 8, Bd. 1, fol. 193r–194v; Schnorr 1886, S. 202–203; ebenso Quandt an Veit Schnorr am 28.12.1819/1.1.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 8,

Bd. 2, fol. 191r–v. S. a. Kuhlmann-Hodick 2000, S. 24–25; Kat. München/Dresden 2000, S. 302–304, Kat. Nr. 149–152. Schnorr und Quandt reisten zusammen nach Neapel, wo sie unter anderem den Vesuv bestiegen. Ausführlicher Brief Schnorrs an den Vater vom 23.5.1820 über diesen Aufenthalt, in: Schnorr 1886, S. 172–176. S. a. Peter Vignau-Wilberg, »Das Italienerlebnis des jungen Schnorr von Carolsfeld«, in: Vogel 1996, S. 124; Justi 1932, S. 78; Schnorr 1909, S. 11; Schnorr 1886, S. 155.

73 Zum christlich-moralischen Gehalt der Zeichnung siehe Dehmer/Petri 2018, S. 23–24, 27–28.

74 Dehmer/Petri 2018, S. 26–27. Zur Rolle der Freundschaft und zum Freundschaftsbild in der Romantik siehe Grewe 2009, S. 61–68; Büttner 2002, S. 15–28.

ren geht.«⁷⁵ Zugleich war die Reise Manifest einer tiefen Freundschaft. Schnorr selber beschrieb sie seinem Vater emphatisch: »[...] am wenigsten kann ich es verwinden, mit Quandts in ein und derselben Stadt [zurück in Rom – AR] zu sein und doch getrennt zu leben. Unter einem Dache mit jemand zu hausen, den man lieb hat, hat einen eigenen Reiz; man ist dem andern unverborgener, denn der Gedanke kann sogleich zur Mitteilung werden. Und wie wir nun vollends so oft in dem engen Raum eines Wagens oder eines Schiffchens [auf der Neapelreise – AR] zusammen waren, da wurde so wie jede Regung des Leibes auch so leicht jede Regung des Innern offenbar. [...] Jetzt ist mir, als hätten wir uns nicht mehr so lieb, wenigstens bin ich ihrer Liebe nicht so gewiß. Das macht mich betrübt, darum wünschte ich fast, sie wären schon fort von hier. Eine völlige Trennung wird mir lange nicht so schmerzlich sein als diese halbe.«⁷⁶ In der Tat war die Freundschaft so tief, dass der Künstler über Quandt von seinem »Prinzen« sprach und über Clara Bianca von Quandt von seiner »Herrin« – ganz in der Tradition mittelalterlicher Minnedichtung.⁷⁷ Ein Resultat dieser romantischen Freundschaft war das kleinformatige Ölbild der Frau von Quandt mit Laute. Es handelt sich dabei um das weit herum gerühmte, noch von Ludwig Justi als »wahres Juwel [...], mit einer Liebe und Genauigkeit ausgeführt wie bei den frommen Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts« bezeichnete Porträt Clara Bianca von Quandts als Johanna von Aragonien.⁷⁸

Der Entstehung des Ölbildes ging eine einigermaßen komplizierte, doch recht gut aufgearbeitete Werkgenese voran, die einiges über die Bedeutung von Freundschaftsbildnissen in der Romantik kundtut.⁷⁹ In seinem Römer Porträtbuch hatte Julius Schnorr zahlreiche nahestehende Personen gezeichnet, darunter auch Quandt (Abb. 16).⁸⁰ Eine Zeichnung der Gemahlin folgte. Hiervon wünschte sich Quandt wiederum eine Kopie. Ende 1819 wurde Schnorr, vermittelt von seinem Vater, zudem der Auftrag überbracht, zum Geburtstag der Frau des Dichters Johann Georg Keil in Leipzig, die eng mit Frau von Quandt befreundet war, eine aquarellierte Zeichnung herzustellen (Abb. 17). In einem Brief an eine unbekannte Person schrieb Quandt: »Der Hofrath Keil hat sich von mir meine Frau angebeten, um sie seiner Frau zum Geburtstag zu schenken, versteht sich im Bilde, wie es allemal geschieht wenn man die Leute welche in der Welt herumlaufen, nicht selbst habhaft werden kann.



20 Julius Schnorr von Carolsfeld, *Vittoria Caldoni*, 1823/25, Öl auf Leinwand, ca. 87,3 × 66 cm, Verbleib unbekannt

Ich vermuthe, daß Keil meine Frau in Gold wird einfaßen laßen u da der Tischler u Vergolder Zeit braucht um den Rahmen zu fertigen, so überschieke ich Ihnen durch dieses Blatt, worauf dieser Brief geschrieben wird, die Größe des Bildes, welches Julius Schnorr zu malen angefangen hat, mit der Bitte dem Hofrath Keil die Größe des Bildes genau anzugeben. Ich vereinige also zwey edle Zwecke, jedoch in der eigennützigen Absicht Sie u Keil zum baldigen Schreiben zu veranlaßen. Doct. Hillig u der Papa Schnorr sind ebenfalls in das Geheimniß dieses Briefs eingeweiht u daher darf ich diese grüßen laßen, aber niemand anderes darf von diesem Brief etwas erfahren.«⁸¹ Mit diesen Freundschaftsaufträgen nahm bei Quandt der Wunsch Gestalt an, Schnorr mit einem Porträt seiner Frau in Öl zu beauftragen

75 Brief von Quandt an Unbekannt vom 26.4.1820, in: Leipzig, Universitätsbibliothek, Mappe 215, Quandt, Johann Gottlob von, fol. [1v].

76 Brief von Julius an Veit Schnorr vom 23.5.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 8, Bd. 1, fol. 171r. S. a. Schnorr 1886, S. 172–173.

77 Schnorr 1886, S. 164, 417, 439, 447, 456. S. a. Teichmann 2001, S. 113; Kat. Rom 1981, S. 251; Anton Merk, »Zur Bildnismalerei der Nazarener«, in: Kat. Frankfurt 1977, S. 153.

78 Justi 1932, S. 78. S. a. Rüfenacht 2018, SQ-142; Kat. Berlin 2002, S. 381–382.

79 Nachfolgende Ausführungen beziehen sich, wenn nicht anders ver-

merkt, auf die wegweisenden Aufsätze von Bernhard Maaz und Stefan Seeliger. Die Entwurfszeichnungen befinden sich unter anderem in München, Berlin und Wien. Genaue Angaben hierzu bei Maaz 1998, S. 138–141; Seeliger 1997, S. 34–36.

80 Kat. Leipzig/Bremen 1994, S. 104, Kat. Nr. 31.

81 Brief von Quandt an Unbekannt, vom 15.1.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 97. S. a. Bertsch 2009, S. 570–571; Maaz 1998, S. 139 vermutet als Empfänger Friedrich Rochlitz.



21 Johann Friedrich Overbeck, *Vittoria Caldoni*, 1821, Öl auf Leinwand, 89 × 65,8 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 757

(Abb. 18). Auf seinen Wunsch hin sollte sich der Künstler Raffael's Porträt der *Dona Isabel de Requesens* zum Vorbild nehmen (Abb. 19). Dieses wurde zu seiner Zeit noch als Bildnis der Johanna von Aragonien identifiziert und hing in einer Replik im Palazzo Doria Pamphili.⁸² Wie Bernhard Maaz überzeugend darlegen konnte, vereinigt sich in Schnorrs Gemälde der zeit-typische, bei Quandt mehrfach zu beobachtende und in weiteren Kapiteln dieser Arbeit zu diskutierende Wunsch eines Ausgleichs nördlicher deutscher und südlicher italienischer Kunst.⁸³ Raffael als großes Vorbild unter den alten Italienern diente dem deutschen Künstler Schnorr als Ideal, womit er –

wie auch Quandt mit seinem Wunsch einer Anlehnung an ein Raffael-Porträt – an die frühromantische Verehrung des großen Renaissance-Malers anschloss. Verschiedene Autoren hatten, grundgelegt bereits in Aussagen Anton Raphael Mengs' und Johann Joachim Winckelmanns, seit dem späten 18. Jahrhundert die außerordentliche Rolle dieses Künstlers herausgehoben. Gerade im Kontext der *Sixtinischen Madonna* in der Dresdener Gemäldegalerie und somit im unmittelbaren Wirkkreis Quandts und auch Schnorrs, war diese zunehmende Verehrung zu beobachten und manifestierte sich in verschiedenen Schriften, unter anderen von Wilhelm Wackenroder, Ludwig Tieck oder August Wilhelm Schlegel.⁸⁴ Schnorr vereinte also mit Raffael vor Augen in Komposition, Stil, Kostüm, Landschaft und architektonischem Rahmen geschickt verschiedene Elemente deutscher und italienischer Kunst zu einem einheitlichen Ganzen. Quandt als seit wenigen Monaten adlig gesprochener Auftraggeber konnte sich gleichzeitig an den großen Renaissance-Auftraggebern messen.

Schnorr war mit diesen Aufträgen überglücklich. Seinem Vater schrieb er: »Ich habe die schönsten Aufträge von der Welt. Zunächst führe ich das Porträt der Madame Quandt aus, dann vollende ich das Madonnenbild für sie.«⁸⁵ Am hier erwähnten Madonnenbild, das ebenfalls in Quandts Römer Zeit fällt, arbeitete er seit Oktober 1819. Diese *Maria mit dem Kinde*, heute im Wallraff-Richartz-Museum in Köln, war ein Geburtstagsgeschenk von Quandt für seine Frau. Es sollte nach seiner Vollendung in der Präsentationsanordnung im Dresdener Haus eine wichtige Funktion als Rollenbild der fürsorglichen Mutter und Gegenstück zu einer Kopie nach Raffael von Louise Seidler übernehmen, wovon noch ausführlich zu berichten sein wird (vgl. Abb. 59–60).⁸⁶

Schnorrs besondere Förderung setzte sich nach Quandts Rückkehr nach Dresden fort. 1821 beauftragte er ihn mit einem Porträt des bekanntesten Modells seiner Zeit, der Vittoria Caldoni aus Albano (Abb. 20). Ein paar Monate zuvor hatte er sich noch erhofft, die Variante von Friedrich Overbeck kaufen zu können und erkundigte sich bei Schnorr erfolglos um die Vermittlung des Bildes (Abb. 21).⁸⁷ Der Besitz des Porträts war ihm wichtig, denn mochte sie »nun in antiken oder altitalienischen

82 Maaz 1998, S. 141. Das Original befindet sich heute in Paris, Louvre. S. a. Quandt 1826 (2), S. 33–35, 38–39; Brief von Quandt an Veit Schnorr vom 28.12.1819/1.1.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 8, Bd. 2, fol. 192r und der Dankesbrief von Frau Keil an Clara Bianca von Quandt, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 27r–28v. Vgl. Teichmann 2001, S. 113–117, 292–293; Kat. Leipzig/Bremen 1994, S. 202–203; Kat. Rom 1981, S. 251–253.

83 Maaz 1998, S. 141–144.

84 Wackenroder/Tieck 2005, S. 6–11, 19, 55–56; Schlegel 1996, S. 97–106. Für einen Überblick über die literarische Raffael-Rezeption und -Verehrung siehe Ernst Osterkamp, »Der Kulturheiland. Raffael in der deutschen Literatur der Goethezeit«, in: Kat. Göttingen 2015, S. 43–60.

S. a. Grewe 2015, S. 98–108; Kat. Dresden 2012, S. 41–42, 89–92, 235; Brückle 2001, S. 128–129.

85 Brief von Julius an Veit Schnorr vom 31.12/1.1.1819, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 8, Bd. 1, fol. 161v. S. a. Schnorr 1886, S. 159; Kat. Berlin 2002, S. 382.

86 Zum Entstehungsprozess siehe Kat. Leipzig/Bremen 1994, S. 212–213, Kat. Nr. 60. Rüfenacht 2018, SQ-74.

87 Brief an Schnorr vom 31.8.1821, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 70v. Quandt musste die Vorzeichnungen gekannt haben, nicht aber das ausgeführte Gemälde und fragte hier in Konkurrenz zu Kronprinz Ludwig von Bayern, der das Bild beim Künstler in Auftrag gege-

Styl schön seyn, schön ist sie doch gewiß und verdient durch die Kunst der Nachwelt aufbewahrt u verewigt zu werden.«⁸⁸ Er überließ dem Künstler die Wahl, nach dem Original oder nach einer eigenhändigen Zeichnung zu malen, da es nicht so sehr auf die »wirkliche Ähnlichkeit«, sondern auf die »Auffassung der Schönheit« ankomme.⁸⁹ Schnorr nahm die Aufgabe eifrig an und beschäftigte sich intensiv mit der Zeichnung. Es entstanden neun Entwürfe. Quandt war zufrieden und wünschte nur wenige Änderungen.⁹⁰ Über das Endprodukt, das er 1825 erhielt, schrieb der Sammler diplomatisch: »Ich glaube daß dieses Portrait eine schwierige Aufgabe war, weil dieses Mädchens Schönheit, wie mir scheint, weniger in der vollkommenen Entwicklung u dem Ebenmaas des Organischen, als vielmehr im Ausdruck der sittlichen Schönheit beruht. Daher kommt es, daß man so höchst verschiedenartige Portraits der Vittoria sieht, je nach dem der eine Künstler mehr sich an die äußere Erscheinung gehalten, der andere das Bild der Seele zu geben gestrebt hat.«⁹¹ Quandts Anspruch einer geistigen, inneren Schönheit der Natur, die durch die Kunst hervortritt, manifestiert sich auch hier.

Quandts Verhältnis zu den Nazarenern nach der Romreise

Die Ankäufe von Werken verschiedener Nazarener Künstler, allen voran von Julius Schnorr von Carolsfeld, und die schriftlichen Quellen zeigen, dass Quandt den jungen deutschen Künstlern in Rom nahestand. Gleichzeitig unterschieden sich seine persönlichen Ansichten in einem zentralen Aspekt erheblich von denen der Lukasbrüder. Deren religiöses Sendungsbewusstsein war ihm fremd.⁹² Latent zeigt sich dies bereits in Schnorrs Zeichnung *Der Zug der Heiligen Drei Könige* von 1819 (Abb. 22). Schnorr wollte einerseits an die gemeinsamen Spaziergänge durch die römischen Gärten und über alte Terrassen erinnern, während denen Quandt offenbar gern mittelalterliche

Minnegeschichten von Liebe, Verrat und Enttäuschung erzählt hatte. Andererseits legte er Quandt dieses wahrhaft romantische Empfinden als Weltbezogenheit aus: »Als wir zusammen in Rom umherwanderten, wurden (besonders durch die altitalienischen Gärten) die Zeiten des Mittelalters unserm Geiste lebendiger als die früheren, als die Zeiten der Römer [...]. In den Lorbeerbüschen sahen wir Liebespaare, wir hörten die Zither klingen auf der Terrasse vor der Geliebten Fenster. Wir sahen den Verräter lauschen bei der Fontäne, deren Rauschen seine Schritte übertönte. Quandt äußerte nun mehrmals, daß Darstellungen aus diesen Zeiten ihm Vergnügen machen würden, so daß bei mir der Gedanke erregt wurde, eine dergleichen zu unternehmen, da ich ohnehin immer Lust dazu hatte. Doch konnte ich mich nicht lange mit diesem Gedanken beschäftigen, ohne auf die heilige Schrift, auf die ich gern alle meine Gedanken zurückführe, geleitet zu werden, und da kam es denn, daß ich jene Gärten den thörichten Jungfrauen anweisen mußte; denn das romantische rosenfarbige Licht, in welchem jene Zeiten erscheinen, konnte in meinen Augen doch nicht die lebendige Klarheit eines reinen, heiligen Wandels überleuchten. Das verschiedene Thun und Treiben der Menschen wurde also in meinem Geiste in eine gewisse Rangordnung gebracht, welche auszusprechen ich mich um so mehr gedrungen fühlte, als ich glaubte, daß Quandt wirklich etwas mehr als billig an der Welt hing, ihm also eine Darstellung dieser Art sogar erbaulich werden könne. Um der ganzen Idee Haltung zu geben, mußten notwendig die Heilsucher, die heiligen drei Könige, der Mittelpunkt des Bildes werden [...]«⁹³

Die drei Könige marschieren im Bild dem Licht entgegen. Rechts daneben widmen sich die fünf klugen Jungfrauen ihren frommen, fürsorglichen und häuslichen Tätigkeiten. Im Mittelgrund links zwischen den Bäumen predigt Johannes der Täufer. Auf einer Terrasse rechts ergeben sich die fünf thörichten Jungfrauen Tanz, Untätigkeit und Getändel. Diese Szenerie mit dem jungen Mann unten an der Mauer dürfte genau auf Quandts

ben hatte. Koeltz 2010, S. 110–118, 250, 310. Ausführlich zu Overbecks Porträt siehe Davis 2013, S. 1–91.

88 Brief an Schnorr vom 26.11.1821, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 78r.

89 Brief an Schnorr vom 4.3.1822, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 82v. S. a. Davis 2013, S. 15–16; Elke Spickernagel, »Vittoria Caldoni im Kreis der Nazarener«, in: Vogel 1996, S. 114–115. Zum Auftrag Schnorr 1886, S. 254–256, 259.

90 Brief an Schnorr vom 25.4.1822, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 85v–86v. Zu den Vorarbeiten und der langwierigen Ausführung siehe Schnorr 1886, S. 380–381, 404, 412–416, 429, 434, 442–443, 458–459, 461–462. Ebenso die Briefe von Julius an Veit Schnorr vom 2.9.1822, 23.9.1825 und 7.9.1826, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 8, Bd. 1, fol. 226r–227r, 266r, 278r. S. a. Kat. Hamburg/Paris 2016, S. 148–149; Koeltz 2010, S. 101–110; Teichmann 2001, S. 119–120.

91 Brief an Schnorr vom 24.8.1822, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 133r. Schnorrs Antwort vom 4.10.1822, in: Schnorr 1886, S. 414

(24.8.1826). Schnorr selber empfand seine Arbeit als misslungen.

»Quandt mag mit dem Bilde thun, was er will: es verstecken, verbrennen oder ersäuen; mich wird es nicht kränken, denn diesmal hab ich's verdient.« Brief an den Vater vom 2.11.1826, in: Schnorr 1886, S. 317; ebenso negativ im Brief an Quandt am gleichen Tag, in: München, Bayerische Staatsbibliothek, Autograph Schnorr von Carolsfeld, Julius. S. a. Kat. Hamburg/Paris 2016, S. 148; Teichmann 2001, S. 118–123; Kat. Leipzig/Bremen 1994, Nr. 42, S. 204; Bemmann 1925, S. 13. Das Original ist verschollen. Der letzte Besitznachweis mit Abbildung entstammt Sauerlandt 1908, S. VII, S. 10 (Tafel). Das Gemälde ist dort im Besitz eines Major C. Geisberg in dessen Villa in Berlin-Schöneberg verzeichnet, dem heutigen Sitz der kroatischen Botschaft. S. a. Rüfenacht 2018, SQ-88.

92 Zur Religiosität der ersten Nazarener, vor allem Overbeck und Pforr, siehe Grewe 2009, S. 19–25.

93 Schnorr 1886, S. 202–203.



22 Julius Schnorr von Carolsfeld, *Der Zug der Heiligen Drei Könige*, 1819, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift auf Velinpapier, 510 × 657 mm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. NI. 8457

Geschichten während der Spaziergänge verweisen. Unmittelbar davor geht dieser denn auch, dargestellt als Pilger, mit seiner noblen Ehefrau Clara Bianca zusammen mit den Königen ins Licht und blickt anerkennend zurück.

Schnorr's Zeichnung war also voller christlich-moralischer Assoziationen, was der Künstler in voller Absicht so angelegt hatte: »Du weißt, Quandt deutet gern und sieht manchmal in einer einfachen Darstellung unendliche Anspielungen und Beziehungen. Da wollte ich ihm nun eine Nuß zu knacken geben, ein Rätsel zu lösen, welches ihm sauer werden sollte.«⁹⁴ Quandt äußerte sich über den Inhalt der Zeichnung nie näher. Einzig in einem Brief an Schnorr hatte er einen Bezug zum *Zug der Heiligen Drei Könige* von Benozzo Gozzoli im Palazzo Medici in Flo-

renz hergestellt. Schnorr habe dessen allegorischen Gedanken des Zuges zur Krippe bestens weiterentwickelt.⁹⁵

Bedenkt man Quandts andernorts vehement ausgedrückte Kritik der Allegorie und seine Ausführungen über Gozzoli und die vorraphaelischen Künstler in seinen *Streifereien im Gebiete der Kunst auf einer Reise von Leipzig nach Italien*, die 1819 erschienen waren, so ist nicht davon auszugehen, dass er Schnorr's moralischen Wink mit dem Zaunpfahl nicht verstanden hätte.⁹⁶ So heißt es 1819 in den *Streifereien* über Gozzoli und seine Zeitgenossen: »Denn so wahr auch der Ausdruck in Mienen und Stellungen ist, so bis zum Erstaunen richtig viele Theile auch gezeichnet sind, [...] so ist doch immer in der Zusammenstellung etwas der Wirklichkeit widerstrebendes in den Bildern

94 Schnorr 1886, S. 203–204. Ausführlich zu den verschiedenen Bedeutungen und Assoziationen im Bild siehe Dehmer/Petri 2018, S. 23–27.

95 Dehmer/Petri 2018, S. 24.

96 Quandt 1830 (1), S. 306–314, hier S. 311–312: »Auch sucht die Allegorie durch Ideenassociation sich zu helfen und ist blos hindeutend.«

dieser alten Maler. Schon, daß wir mehrere Momente zugleich in einem Bilde erblicken, fast lächerliche Nebengruppen in den ernstesten und würdevollsten Darstellungen finden, daß viele Theile so an einander gefügt sind, als wären es Bruchstücke von mehrern Bildern, welche in einen Rahmen hätten sollen gefaßt werden, zeigt offenbar, daß die älteren Künstler in ihren historischen Gemälden, gar keine wirklichen Begebenheiten darstellen wollten.«⁹⁷ Dieser Gedanke ließe sich auf Schnorrs gleichzeitig entstandene Zeichnung adaptieren, verband diese doch in der ikonographischen Tradition so verschiedene Darstellungen wie die heiligen drei Könige, die klugen und törichten Jungfrauen oder die Predigt Johannis des Täufers. Es dürfte daher vielmehr an der wertvollen Freundschaft der beiden und am persönlichen Charakter der Zeichnung gelegen haben, dass Quandt Schnorrs allegorisierende Moral schlicht ignoriert hatte, zumal sich seine Frau – und damit sicher auch er selbst – dieses Gehalts durchaus bewusst war.⁹⁸

Explizit wurde Quandts Unverständnis gegenüber Frömmerei und missionarischem Eifer der Nazarener schon bald nach seiner Rückkehr nach Deutschland. In einem Brief an Schnorr vom Januar 1821 wird dies deutlich und zugleich eine leise Kritik an Tendenzen der nazarenischen Malerei wahrnehmbar. Quandt kritisierte darin die Streitschrift des Altphilologen Bernhard Joseph Docen, der die zentrale Rolle des Katholizismus als Vorbild für die Künstler hervorgehoben hatte: »Diese Abhandlung hat in Deutschland großes Aufsehn gemacht u viel Anhänger gefunden, obwohl es nicht schwer wäre die Maske davon abzuzeichnen u das gemeine Pfaffengesicht dahinter zu entdecken. Die Kunst, welche meiner Meinung nach, aus dem ganzen Gebiet des Reinmenschlichen schöpfen, Gegenstände, Ideen und Form

erhalten muß, wird darinn gar nicht berücksichtigt, sondern auf einen Kreis des Positiven beschränkt, so wohl im Felde der Geschichte als auch der Religion [...]«⁹⁹ Quandt glaubte nicht, dass Religion die Triebfeder der Kunst sei, sondern vielmehr das »Reinmenschliche«. In seiner Rezension von Carl Gustav Carus' *Neun Briefe über Landschaftsmalerey* postulierte er am deutlichsten: »Allein die Natur ist keine Sprache und die Kunst kein Evangelium, wodurch das Göttliche erst mittelbar dem Menschen offenbart würde, vielmehr ist sie der sich offenbarte Gott unmittelbar selbst [...]. Ueberhaupt ist alle Kunst pantheistisch.«¹⁰⁰ Grundsätzlich verortete er in Zeiten wie dem Mittelalter eine starke Verbindung von Religion und Gesellschaft, die fruchtbar für die Kunst war, weil hier die menschlichen Ideale mit der Realität vereint zu sein schienen.¹⁰¹ Dennoch ist in dieser Vorstellungsweise die Religion nur Ausdruck des Menschen, sein Inneres und sein Denken zur Anschauung zu bringen. Dieser Akt ist nicht von einer Religion bestimmt, sondern von der Natur, welcher der Mensch angehört.¹⁰²

Seine Skepsis gegenüber pietistischen Selbstverständlichkeiten äußerte sich in einem Streit mit dem äußerst frommen Schnorr. Die differenten Ansichten brachen im Zusammenhang mit zwei gleichzeitigen Berufungen des Künstlers nach Düsseldorf und München im Jahr 1826 zutage. Schnorr wollte nicht selber entscheiden und schrieb Quandt, er überlasse die Wahl seinem Gott. Der Kunstförderer sah darin eine »gefährliche, scheinbar fromme Eitelkeit«. Julius und dessen Vater Veit warfen ihm in der Folge Befangenheit gegenüber der Religion vor und die Unfähigkeit, Frömmerei von rechtschaffenem Glauben zu unterscheiden.¹⁰³ Nachdem Quandt Ende 1827 bei einem Sturz vom Gerüst einer Baustelle beide Beine gebrochen hatte,

97 Quandt 1819, Bd. 3, S. 150.

98 Eintrag im Tagebuch vom 24.12.1819: »Schnorr hatte eine wunderschöne Zeichnung für Quandt heimlich gemacht. [...] die Bildee ist: das verschiedene Treiben der Menschen vorzustellen, welche alle nach einem Ziele hinstreben.« Zitiert nach Dehmer/Petri 2018, S. 23.

99 Brief vom 7.1.1821, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 57v–58r; s. a. Schmitz/Strobel 2001, S. 20. Docens Streitschrift *Neudeutsche, religiös-patriotische Kunst. Gegen die Weimarischen Kunstfreunde* erschien 1819 und richtet sich gegen den Nazarener-kritischen Aufsatz von Johann Heinrich Meyers und Goethes *Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst* von 1817; siehe dazu weiter unten.

100 Quandt 1831 (4), Sp. 99–100. Er pflichtet Carus an vielen Stellen bei, findet aber, dass dieser sich trotz entsprechender Argumente nicht traue, die Kunst als pantheistisch zu bezeichnen: »Der Vf. naht sich oft einer pantheistischen Ansicht der Natur und einer Erklärung wie sie auf das Gemüth wirkt und durch die Kunst aufgefasst werden soll, und spricht von einer schaffenden Natur; allein er bebt mit Schauder immer wieder vor dieser Ansicht zurück, und kann sich nicht entschließen das Lösungswort des Räthfels auszusprechen, welches doch nur durch eine pantheistische Erklärung gelöst werden kann.« Quandt selber spricht seine Meinung über Kunst als Pantheismus meines Wissens nur hier in dieser Deutlichkeit aus. Vgl. hierzu auch die Ausführungen zum nazarenischen Landschaftsbild und Sicht der Natur am Beispiel Ferdinand Oliviers in Grewe 2015, S. 149–173.

101 Quandt 1819, Bd. 2, S. 169–171: »Daß eine Uebereinstimmung der subjectiven Anschauung und der Darstellung in höherem Grade bey den ältern Kunstwerken statt findet, als bey den neuen, ist gar nicht zu läugnen, und aus der Geschichte zu deduciren. [...] Und da alle Bildung von innen ausgehet, die Nothwendigkeit, einem idealen Ziele sich zu nähern, im Geiste liegt, so ging das Streben nach Vervollkommen der Kunst aus dem Innern hervor. Da aber die Vollkommenheit in der Kunst in der Uebereinstimmung eines Idealen und Realen besteht, welches zu Einem Seyn im Kunstwerke, zu einem Anschauen des Idealen in einem Realen wird, beides aber nur die Betrachtung sondert, so entstanden nothwendig mit klarem, bewußtem, subjectiven Anschauen auch bestimmtere, ausdrucksvollere, entsprechendere Bilder.«

102 Quandt 1819, Bd. 2, S. 179–180: »Der Himmel gebe, daß der Verlust der Antiken auf die Kunst heilsam wirke, und die Künstler belehre, daß die Naturschönheit die älteste und reinste Antike, und so alt wie Welt und Geist jedes wahre Kunstwerk aber, sey es heidnisch oder christlich, nur ein Abglanz von ihr ist.« Quandt 1831 (4), Sp. 98–101. Zur Verortung von Quandts Religionsverständnis in der Zeit siehe Bergmann-Gaadt 2015, S. 130–133.

103 Brief an Schnorr vom 14.4.1826, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 129v–130r. Die Stellungnahmen Schnorrs, in: Schnorr 1886, S. 306–308, 510–518. Brief von Vater Veit an Sohn Julius Schnorr vom 6.5.1825, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 8, Bd. 1, fol. 274v: »Q. liebt dich wirklich ungemein; aber er ist in vorgefaßten Meinungen befangen und ver-

zeigte sich erneut der Unterschied zwischen der frommen Schicksalsgläubigkeit Schnorrs und Quandts weltbejahendem, naturverbundenen, ja pantheistischen Gottesbild.¹⁰⁴

Quandts Nähe zu den Nazarenern verlor sich bereits in den 1820er Jahren zunehmend, wie in seinen Schriften bemerkbar wird. Dies hängt damit zusammen, dass sich sein Interesse vermehrt der philosophischen Ästhetik zuwandte, wie verschiedentlich noch zu zeigen sein wird. Diese ließ sich aber nur schlecht einer neuen Kunst-Schule zuordnen, war sie doch in ihren philosophischen Zielen selber mit divergierenden Problemen beschäftigt, die eine eigentliche Ausbildung einer »romantischen Schule« gar nicht recht ermöglichte.¹⁰⁵ Zudem fehlen gänzlich Hinweise, dass seine Abhandlungen für die deutschen Künstler in Rom relevant gewesen wären.

Nachträglich sah Quandt seine Beziehung zu den Nazarenern kritisch: »Damals war ich von all dem Neuen, von dem Großen berauscht [...]. Der künstlerische Gedanke wurde über die Darstellung gestellt, und darum wurden die vorraphaelischen Werke überschätzt, die späteren herabgewürdigt, oft bloß, weil sie in der Darstellung vollkommener waren. Die Wahrheit liegt hier in der Mitte zweier irriger Meinungen, denn nur wenn der Gedanke und Darstellung ganz eins und gleich vollkommen sind, ist es auch das Kunstwerk.«¹⁰⁶ Quandts selbstkritische Verortung betrifft hier die alte Frage der *querelle des anciens et des modernes*. Besonders die Lukasbrüder hatten als Kritik an der akademischen Ausbildung die Rolle der antiken Kunst für die Zeitgenossen radikal hinterfragt und in der Hinwendung zur Kunst des Quattrocento und der Frührenaissance eine Wende zu einer sehr selbstreflexiven Gedanken-Kunst vollzogen.¹⁰⁷ In jungen Jahren hatte dieser Perspektivenwechsel den jungen Dresdener Kunstfreund interessiert, doch war der in Kants Philosophie Geschulte letztlich nie von seinen Grundmaximen abgekommen, Poesie und Vernunft als wahren Motor der bildenden Künste zu verstehen. Gerade sein wiederholtes Betonen,

wie wichtig die Übereinstimmung von Gedanke und Kunstwerk sei, ist weiterreichenden Diskussionen der romantischen Philosophie verpflichtet als der letztlich kleinlichen Frage, ob die antike oder mittelalterliche Kunst nun vorbildhafter für die Gegenwart sei. Dies zeigte sich schon 1819: »Zu Folge der Versicherung aller Kenner und Künstler, können wir nur die Antike in der Antike ganz kennen und würdigen lernen. [...] Man hatte vorher in der Kunst nur die Antike nachzuahmen gesucht, und sie doch stets verfehlt, weil der neuere Künstler unter andern Verhältnissen lebt, als die der antiken Welt waren. [...] Es lebte nicht der Geist der antiken Welt in den Nachbildungen.«¹⁰⁸ Genauso historisierte er die Kunst des Mittelalters und der Renaissance, war er sich doch bewusst, dass deren religiöse Aufgaben in seiner Zeit nicht mehr wiederholbar waren.¹⁰⁹ Vielmehr ging es ihm um den »Geist« in der Kunst. Antike und Mittelalter dienten als ideelles Vorbild, als gleichberechtigte Referenzpunkte in der Vergangenheit für die Erschaffung von etwas Neuem.

Darin zeigt sich die Verbindung zwischen so genannten Klassizisten und Romantikern, die in der Zeit um 1800 viel wichtiger war als deren Unterschiede. Diese wurden vor allem auf dem Papier formuliert – und dies meist polemisch: Goethe wehrte sich, ebenso wie Quandt in seinem Positionsbezug gegen die Frömmerei Schnorrs, gegen religiöse Schwärmerei und weniger gegen das Mittelalter-Interesse der jungen Künstlergeneration, worauf noch zurückzukommen ist.¹¹⁰ Umgekehrt warfen die jungen Künstler Goethe und seinen Anhängern schwärmerische Antikenverehrung vor.¹¹¹ Dennoch bezogen sich die »Romantiker« auf den Begründer der Antikenverehrung, Johann Joachim Winckelmann, der einerseits mit Nachahmung der Alten deren Idealisierung und Anpassung an die eigene Zeit und nicht deren unreflektierte Kopie meinte, vor allem aber historisierte er mit einer gänzlich neuen, als poetisch empfundenen Sprache der Kunstbeschreibung die griechische Kunst, wobei gerade ihre analytische Seite für die Kunstwissenschaft

mag nicht sich eine Idee von einem rein religiösen und christlichen Gemüth u. Karakter ohne Uiberspannung u Frömmerei zu machen, der alle Tugenden der schöneren Humanität in sich faßt, und zu einem Glaube an Gottes Walten u Führung in eines frommen Geistes Seele zu erheben, so schöner u edler Handlungen er auch fähig ist.«

¹⁰⁴ Zum Glaubensverständnis Quandts siehe die Briefe an Schnorr vom 20.7. und 12.8.1828, in denen er Schnorrs alttestamentarisches Urteil über die Gründe seines schweren Unfalls, bei dem er beide Beine brach, zurückwies; SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15 Bd. 31, fol. 149r–155r. Die religiös-elitäre Härte von Vater und Sohn Schnorr – Quandt habe durch Leiden Würde erhalten, müsse Demut lernen, das Unglück würde zum Besten führen, etc. – ersichtlich in den Briefen der beiden vom 4.1., 13.1., 16.2. und 12.9.1828, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 8, Bd. 1, fol. 342r–343v, 363v–364r. S. a. Maaz 1986, S. 7–8; Justi 1932, S. 80; Bemann 1925, S. 43–44.

¹⁰⁵ Ernst Müller, »Romantisch/Romantik«, in: ÄGB 2010, Bd. 5, S. 324: »Der Begriff romantisch ist [...] selbst nicht geeignet, den theoretischen Kern dieser Richtung zu bestimmen.«

¹⁰⁶ Zitiert nach Bemann 1925, S. 7, ohne Nachweis. Die Stelle konnte nicht eruiert werden. S. a. Schmitz/Strobel 2001, S. XXXIX.

¹⁰⁷ Vgl. Grewe 2015, S. 73–89.

¹⁰⁸ Quandt 1819, Bd. 2, S. 164–165.

¹⁰⁹ In gewissem Sinn steckt darin auch der rasche Niedergang nazarenischer Kunst, denn in der selbstreflexiven Einbindung der eigenen Werke in die Kunstgeschichte wurden sie selber fast von Beginn weg historisiert. Siehe dazu Grewe 2015, S. 83 am Beispiel von Peter von Cornelius' Fresken in der Loggia der Alten Pinakothek: »The Pinakothek opened to the public in 1836, but it would be another four years before the loggia decoration was finished, more than a decade after its inception in 1827. By then, the social, political, and intellectual climate had changed and the 'museum age' had dawned. When finally unveiled, Cornelius's cycle was already itself a historical document, a testimony to the spirit of a bygone era.«

¹¹⁰ S. u. Kap. *Künstler der Innerlichkeit*. Zur Konkurrenz auf dem Papier siehe Joachimsthaler 2016, S. 35.

¹¹¹ Siehe Beyer 2011, S. 27.

und damit auch für Quandt und seine Zeitgenossen hoch bedeutsam war: »Keiner [kann] die höchsten Meisterwerke ohne dichterische Begeisterung verstehn und ein Kunstkenner werden. Der wahre Dichter ist der geborne Kunstkenner.«¹¹²

Schließlich ist nicht zu unterschätzen, dass gerade die Lukasbrüder und ihre Zugewandten, mittelbar durch ihre Raffael-Verehrung, unmittelbar durch ihre künstlerische Sozialisierung an den alten Akademien und ihren Lehrern, in ihrer Kunst von antiken Vorbildern geprägt waren. Wie Cordula Grewe es beschrieben hat, benötigten sie durch ihren Willen, eine neue christliche Kunst zu machen, idealisierte künstlerische Mittel, um die biblischen Geschichten geschichtlich und zugleich allzeit gültig darzustellen: Der Winckelmann'sche Neoklassizismus bot hierfür weiterhin nützliche Möglichkeiten. Trotz aller geistigen Unterschiede liegt auch hier eine die Generationen verbindende Vorstellung eines zeitlosen Ideals, das der Vergangenheit wie auch der Gegenwart verständlich bleiben sollte.¹¹³

Für die Beurteilung von Quandts Verhältnis zu den nazarinischen Künstlern wäre ein Vergleich seiner Texte mit Wackenroder, Tieck, Novalis oder den Gebrüdern Schlegel nötig. Sie waren die zentralen Ideengeber der Lukasbrüder in Rom.¹¹⁴ Es muss hier genügen, ihre wichtige Rolle vorauszusetzen und abschließend nur noch auf einige Äußerungen und Netzwerke einzugehen. Quandt gehörte zu der Generation, die mit diesen Texten aufgewachsen war. Jedenfalls war ihm die prägende Rolle von Wilhelm Wackenroders und Ludwig Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von 1797 bewusst, wie er in einem Brief an Schnorr feststellte.¹¹⁵ 1826 hob er in Erwiderung auf eine Schmähchrift von einigen deutschen Künstlern in Rom, darunter Bertel Thorvaldsen, Philipp Veit und Joseph Anton Koch, noch einmal die Rolle dieser und weiterer Autoren hervor: »Ferner sollten diese Künstler doch nicht vergessen, was sie den Schriften des Fernow, Wackenröder,

Tieck, Spät [Balthasar Speth – AR] u Schorn schuldig sind, denn ohne diese u ohne dass Philosophen u Dichter die Welt durch ihre Werke zum Genuß der Kunst vorbereiteten, hätten diese Künstler schwerlich Eingang gefunden, da durch die Wissenschaft der Kunst die Lantze gebrochen wird.«¹¹⁶

Darüber hinaus sind wohlwollende Bekundungen zwischen Quandt, Tieck und Schlegel nachweisbar, die auf überschneidende Wirkungskreise schließen lassen. Friedrich Schlegel schrieb im Dezember 1819 an seine Gemahlin Dorothea: »Quandt grüße herzlich von mir; das sind die rechten Leute, die Ihr eigentlich braucht, die doch auch in ihrer Weise etwas Rechtes von der Kunst verstehen oder es wenigstens recht meynen damit.«¹¹⁷ Der Kulturphilosoph und Philologe hatte Quandts *Streifereien im Gebiete der Kunst auf einer Reise von Leipzig nach Italien* gelesen, die 1819 erschienen waren und von dessen Förderung der neuen Kunstrichtung Zeugnis gaben.

Mit Ludwig Tieck war Quandt durch Mitgliedschaft in dessen literarischem Kreis in Dresden bekannt. Der Schriftsteller widmete den dreizehnten Band seiner Werke, die 1829 bei Reimer in Berlin erschienen waren, »dem Herrn von Quandt in Dresden«. Tieck schrieb, »wie sehr ich Sie, verehrter Freund, hochachte und wie nahe ich mich Ihnen, durch Ihren schönen und gebildeten Sinn für Kunst und Poesie, verbunden fühle [...]. Ein ächter reiner Sinn, ein Enthusiasmus für unsern vaterländischen Goethe, so wie für die Muster alter Skulptur, ein Verständniß des Rafael, eine Liebe, die unbeschränkt sich alles Edle aneignen will, wird nicht häufig gefunden: noch seltner mit so vielen Kenntnissen und dem Eifer, der Kunst selbst fortzuhelfen, vereinigt.«¹¹⁸ Quandt war begeistert von der Widmung und dankte in einem Antwortbrief, dass er ihn damit für die Nachwelt in Erinnerung behalte. In den Worten Tiecks entfaltet sich das Wohlwollen, das Quandt in seinen frühen Dresdener Jahren seitens der deutschen Künstler entgegenkam.¹¹⁹

112 Quandt 1844 (3), Sp. 1192. S. a. Joachimsthaler 2016, S. 31–36; Beyer 2011, S. 17–23.

113 Grewe 2015, S. 113–127, v. a. S. 116, 124–127. S. a. Bergmann-Gaadt 2015, S. 128–129, 305–306.

114 Dies wurde schon früh festgestellt: Meyer/Goethe 1817 [1999], S. 124–125; Carl Friedrich von Rumohr, »Über den Einfluss der Litteratur auf die neueren Kunstbestrebungen der Deutschen«, in: Raczyński 1836–1841, S. 375. S. a. Thimann 2014, S. 42–48; Thimann 2013, S. 319–322; Grewe 2007, S. 90–100; Scholl 2007, S. 139–144; Prange 2004, S. 59–60, 99–107; Locher 2001, S. 156–163, Schröter 1990, S. 340–341; Kultermann 1966, S. 145–156.

115 Brief von Quandt an Julius Schnorr vom 17.5.1818, in: Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 4r–v. Zitiert im Kap. *Die Alten Meister. Nachstreben statt Nachahmen*, Anm. 25.

116 Undatiertes Brief von Quandt an Schnorr [März/August 1826], in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 132r. Bei der Schmähchrift handelt es sich um die *Betrachtungen und Meynungen über die jetzt in Deutschland herrschende Kunstschreiberei* des Architekten Adolf Weissenburg von 1826. Sie wurde von Ludwig Catel, Joseph Anton

Koch, Johannes und Franz Riepenhausen, Johann Martin von Rohden, Bertel Thorvaldsen, Johann Christian Reinhart und Philipp Veit unterzeichnet. S. a. Stolzenburg 2012, S. 84; Kat. Hamburg/München 2012, Kat. Nr. 245.

117 Friedrich an Dorothea Schlegel am 23.11.1819: »Ich lese seine Reise [die *Streifereien* von 1819 – AR] mit dem größten Vergnügen, wegen der ungezwungenen, klaren, leichten, lebendigen und doch gefühlvollen Art und Denkart und Schreibart.« Schlegel 1980, S. 262, 247. S. a. Schmitz/Strobel 2001, S. XXXV. Quandt wurde gegen Ende seines Lebens Schlegels Ansichten gegenüber kritisch und schrieb 1856, dieser habe vor allem Kunstansichten entwickelt, um »außerordentliche Meinungen« wiederzugeben. Quandt 1856, S. 5.

118 Tieck 1829, [s. p.]. Zu Tiecks literarischem Kreis siehe Richter/Strobel 2001, S. 129–139; Klecker 1997, S. 243.

119 Quandt an Tieck am 12.10.1829, in: Tieck 1864, S. 82: »Durch dieses öffentliche Zeugniß Ihres Wohlwollens haben Sie die Mitwelt mir befreundet und mein Andenken für die Nachwelt aufbewahrt und mich ohne Mühe und Verdienst, zum berühmten Manne gemacht, also für mich gethan, was ich nicht zu erreichen vermocht hätte.«

Wenn Quandt auch nicht als Theoretiker der Nazarener bezeichnet werden kann, so war er für die deutschen Künstler in Rom eine bedeutende Persönlichkeit. Womöglich lag dies in seiner handfesten Art, Taten auf seine vielen lobenden Worte in Artikeln und Büchern folgen zu lassen. Indem er Aufträge vergab und Ankäufe tätigte, förderte er zahlreiche Künstler. Louise Seidler schrieb rückblickend: »[...] Herr von Quandt war sich gleich geblieben; er hatte gethan, was Tausende mit ihrem Gelde nicht thun würden, wenn sie auch noch so sehr mit ihrem Mäcenatenthum prunken. Fürsten leuchtete er als Muster eines Kunstbeschützers voran, und wenn sein Beispiel viele Nachahmung weckte, so stünde manches besser!«¹²⁰ Wie sich sein Verhältnis zu der neudeutschen, nazarenischen Kunst in den Jahren nach seinem Römer Aufenthalt entwickelt hatte, wird im Kontext seiner Arbeit im Sächsischen Kunstverein und seiner Korrespondenz mit Goethe noch einmal differenziert aufgegriffen.

Künstlerförderung an der Großen Klostersgasse in Dresden

Mit der Rückkehr aus Rom im Sommer 1820 fand die Förderung zeitgenössischer Künstler in Dresden ihre Fortsetzung.¹²¹ Quandt hatte in der Zeit seiner Abwesenheit zwei Häuser an der Neustädter Großen Klostersgasse gekauft und bis 1824 großzügig umbauen lassen.¹²² Das Dresdener Heim wurde zum Treffpunkt der Kunschtchaffenden. Adrian Ludwig Richter erinnerte sich: »Den bedeutendsten Einfluß auf Kunst und Künstler übte zu jener Zeit in Dresden der Baron von Quandt. [...] Sein angenehmes gelegenes Haus mit der vorzüglichen Gemäldesammlung neuerer deutscher und mehrerer Alter Meister bildete öfters den Sammelplatz von Künstlern und Kunstfreunden. [...] Zu allen Zeiten haben Männer, welche, durch Vermögen begünstigt, eine unabhängige Stellung einnahmen und mit lebhaftem Geist, Verständnis und warmer Überzeugung eine bestimmte

Richtung verfolgten, wohlthätig fördernd auf die verwandten Elemente eingewirkt, indem sie für das Zerstreute einen Sammelpunkt bildeten, von dem aus das Leben sich erhöhte und in weitere Kreise verbreitete. So war es hier bei Quandt.«¹²³ Richter schrieb einigen Landschaftsgemälden in Quandts Sammlung eine wichtige Rolle für seine künstlerische Entwicklung zu. So schrieb der junge Künstler im Jahr 1822, die Landschaften von Carl Wilhelm Götzlöff, Adam Klein und Franz Catel, insbesondere aber die in Rom angekaufte südliche Landschaft Johann Martin von Rohdens hätten ihn für den Umgang mit den Eigenheiten der Natur im Gemälde sensibilisiert (vgl. Abb. 64).¹²⁴ Er empfand deren unakademische Kunst als »höchst liebevolles Anschließen an die Natur, geädelt durch ein gewisses Stilgefühl, welches sie den ältesten Meistern abgelernt hatten«. Genau dies war Quandts Anliegen, als er seine Sammlung einrichtete.¹²⁵

Nachfolgend werden zwei besonders begünstigte Landschaftsmaler beispielhaft herausgegriffen.¹²⁶ Richter war wohl derjenige Künstler, der Quandts kontinuierlichste Unterstützung erfuhr. Dies begann mit einer Rezension der Dresdener Akademieausstellung im Herbst 1824, fand eine Fortsetzung in verschiedenen Ankaufsempfehlungen, als Quandt Präsident des Komitees des Sächsischen Kunstvereins war und schlug sich noch 1848 in einem rühmenden Bericht nieder.¹²⁷ Zudem kaufte ihm der Dresdener Mäzen vier Landschaften ab. Drei dieser Gemälde – die *Abendandacht* (Abb. 23) sowie die beiden Pendants *Ariccia (Der Morgen)* und *Civitella (Der Abend)* (vgl. Abb. 56–57) – werden im Rahmen ihrer prominenten Präsentation in Quandts Sammlung noch ausführlicher diskutiert. Der vierte Ankauf war die *Überfahrt über die Elbe am Schreckenstein* (vgl. Abb. 10). Nachdem Carl Friedrich von Rumohr Richter kritisiert hatte, das Italienische liege ihm nicht, wurde dem Künstler die Zuwendung zur deutschen Landschaftsdarstellung allgemein attestiert.¹²⁸ Quandt bezeichnete Richters Fähigkeiten als »mehr auf die hohen, nordischen Gebirgsländer von seiner Natur hingewiesen [...] als auf südliche, heiter und groß-

120 Seidler 2003, S. 291. Ähnlich Schnorr 1886, S. 180: »So zieht denn auf einmal fort, was in dem letzten halben Jahre mächtig helfend in die Speichen des Kunstrades eingegriffen hat.« S. a. Schlegel 1980, S. 243–244; Pecht 1877, S. 62–63.

121 Die Reiseroute verlief via Florenz, Mailand, Genf, Bern, Zürich, Basel, Straßburg, Paris und einer Zwischenstation bei Goethe in Weimar. Siehe die Briefe von Quandt an Veit Schnorr vom 9.7.1820 und an Julius Schnorr vom 25.9.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 8, Bd. 2, fol. 196v und Inv. 15, Bd. 31, fol. 40r. S. a. Kat. Dresden 2017, S. 21.

122 Zum Hausbau und den zugehörigen Projekten siehe weiter unten.

123 Richter 1909, S. 325. S. a. Pecht 1877, S. 63; Böttiger 1822, S. 61.

124 Beim von Richter erwähnten Bild Götzloffs muss es sich um den *Uttewalder Grund* handeln, eines von sehr wenigen Gemälden einer sächsischen Landschaft dieses Künstlers in der Tradition Caspar David Friedrichs, jedoch ohne inhaltliche Überhöhung. Götzlöff weilte ab 1821 in Rom und malte danach nur noch italienische Veduten. Von diesen besaß Quandt keine; Kat. Lübeck/Koblenz 2014, S. 9–13. Zu

den Werken der hier erwähnten Künstler in Quandts Sammlung siehe Rüfenacht 2018, SQ-64, SQ-80 (Catel), SQ-81, SQ-86, SQ-90 (Klein), SQ-138 (Götzlöff).

125 Zur Rolle der Alten Meister in Quandts Sammlung siehe unten. Richter 1909, S. 111. S. a. Neidhardt 1976, S. 248; Bemmman 1925, S. 21f.

126 Weitere Ankäufe werden in nachfolgenden Kapiteln diskutiert. Für einen Überblick über die Neuen Meister in seiner Sammlung siehe Rüfenacht 2018, S. 6–45.

127 Quandt 1824, S. 366. Richter im Tagebuch zum 3.12.1824: »Mein Bild war darin [im Kunstblatt – AR] gewaltig gelobt, und so wenig ich auch von allen Rezensionen halte, so that es mir doch sehr wohl, und die Eitelkeit regte sich gewaltig.« Zitiert nach: Kat. Dresden/München 2003, S. 126, 166, 170. Quandts Empfehlungen fanden nicht immer Anklang, so dass zum Leidwesen Richters mehrere Bilder abgelehnt wurden; Richter 1909, S. 348–349; Quandt 1848, S. 239–240. S. a. Spitzer 2007, S. 6–7.

128 Kat. Dresden/München 2003, Kat. Nr. 26, S. 200–206. Zu Rumohrs Kritik ebd., S. 110, 179.



23 Adrian Ludwig Richter, *Abendandacht (Abendläuten)*, 1842, Öl auf Leinwand, 70 × 105 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. G 201



24 Ernst Ferdinand Oehme, *Ave Maria. Abend in den Tiroler Alpen*, 1827, Öl auf Leinwand, 114 × 170 cm, Berlin, SMB, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A III 494

artig sich ausbreitende Gegenden.«¹²⁹ Die Überfahrt erwuchs zur Ikone der deutschen Spätromantik.¹³⁰ Zusammen mit der *Abendandacht* erfuhr sie vor allem wegen ihrer stimmigen Darstellung der Natur und dem Fokus auf die Figuren besondere Anerkennung.¹³¹ In dem Motiv des abendlichen Gebets am knorrigen Baum sei, so Quandt, »alles Gottesdienst, sowohl das Naturleben in Bäumen, Gräsern u Sonnenlicht, als auch in den Betenden u dem Kinderspiele. Leis pulsirendes, athmendes Leben durchdringt das Ganze u eine Ruhe u Seligkeit haucht mich wie eine kühlende Abendluft nach heißem Tage aus diesem Bilde an. Es ist dies Bild ein recht eigentlicher Feierabend.«¹³²

Für Richters Freund Ernst Ferdinand Oehme setzte sich Quandt mit dem Kauf von fünf Gemälden ein. Wie Richter beherrschte Oehme in seiner Malerei die nördliche Landschaft besser als die südliche. Seine Vorlagen zum Bergbild *Ave Maria. Abend in den Tiroler Alpen* von 1827 (Abb. 24) waren auf gutem Weg und Quandt bemerkte: »Oehme schien große Lust z[u] haben, dies Bild in Oel zu malen, u ich habe ihm Gelegenheit dazu gegeben, in dem ich ihm das Bild im Großen auszuführen auftrag.« Schließlich lobte der Mäzen das vollendete Gemälde: »Hoch über den Wäldern u Gebirgen leuchten die Gipfel der Eishöhen im Glanz der Sonne, welche schon für die Thalbewohner verschwunden ist. In der That spricht sich ein heiliger Ernst in diesem Bilde aus, eine Gebetsstimmung, weshalb es mit Recht ein Ave Maria heißen kann.«¹³³ In weiteren Artikeln äußerte er sich positiv zu seinen Landschaften und schätzte an ihnen ihre »beseelte[n] Anschauungen der Natur«.¹³⁴ Mit dem Gemälde *Dittersbacher Grund*, das Oehme auf Quandts Rittergut gemalt hatte, entstand zudem ein Bild, das im Hängungssystem des Sammlers mit einer Landschaft des niederländischen Meisters des 17. Jahrhunderts Jacob van Ruysdael ein erstaunliches Gegenüber erhielt. Dieses Pendant wird in einem nachfolgenden Kapitel ausführlich kontextualisiert (vgl. Abb. 62–63).

Quandts Methode, Künstler durch Ankäufe zu unterstützen, war vor allem in den 1820er und 1830er Jahren wichtig. Seine Interessen und seine Teilnahme am internationalen, deutschen und lokalen Kunstleben ermöglichten ihm in diesen Jahren eine umfassende Künstlerförderung, deren weitere Ausprägungen in

den nachfolgenden Kapiteln noch ausführlich thematisiert werden. Bernhard Maaz konnte in seiner akribischen Analyse von Quandts Aufträgen und Ankäufen feststellen, dass sein Wirkungskreis in diesen Jahren wesentlich weiter gefasst war als in seinen letzten beiden Lebensjahrzehnten. In den 1840er Jahren wuch die breite Ankaufspolitik Aufträgen an Freunde: So ist Adrian Ludwig Richter wohl eher aus diesem Grund und weniger wegen seiner spätromantischen Malerei unterstützt worden, denn andere Spätromantiker nahm der Mäzen, soweit es in den Quellen ersichtlich wird, kaum mehr wahr.¹³⁵ Zugleich war er sich auch selber bewusst, dass er je länger je weniger Einfluss auf das Kunstleben nehmen konnte. Am Beispiel Richters zeigt sich eine Enttäuschung über die Anerkennung seiner gezielten Förderung von Künstlern durch Rezensionen und Ankäufe: »[...] sehr wohl fühle ich, daß [...] das, was ich über Richter gesagt habe, ein Nichts sey. [...] da aber unser Künstler weder zu einer Gegenseitigenruhmsversicherungsgesellschaft noch Tadelhagelentschädigungsassekuranzanstalt gehört, so ist er nicht nach Verdienst bekannt genug. Daß ich ihn nicht zum berühmten Manne stem-peln konnte, versteht sich von selbst, da, was ich auch über ihn [...] sagte, Leute von Kunstkennermetier gewiß nicht beachtet haben.«¹³⁶ Wenn Richter als romantischer Landschaftsmaler bis heute hinlänglich bekannt ist, zeigen sich doch hier gewisse Zweifel über seine eigene Anerkennung. Tatsächlich kümmerte er sich im fortgeschrittenen Alter immer weniger um die künstlerischen Tagesaktualitäten. So fragte er 1855 bei Richter nach, wie es um die jungen Künstler stehe: »Da mir nun aber die jüngeren Künstler sonst sämtlich aus den Augen gekommen sind, so ersuche ich Sie mir mitzuteilen welche Schüler sich vorzüglich ausgezeichnet. Daß mir die jüngeren Künstler sämtlich unbekannt geblieben sind, beweist daß ich veraltet bin, denn junge Männer schließen sich nicht leicht an Greise an.«¹³⁷ Sein Lebensziel, die Kunst und die Künstler durch Ankäufe und tatkräftige Unterstützung zu fördern und dadurch selber Teil einer großen gesellschaftlichen Entwicklung zu sein, war damit gegen Ende seines Lebens etwas undeutlich geworden. Dennoch hat die Politik seiner Ankäufe gezeigt, dass Quandt in den meisten Fällen nach einem übergeordneten Kunstideal strebte.

129 Quandt 1824, S. 366.

130 Die Einbindung markanter Figuren, die mit dem Historien-gemälde vergleichbar sind, spielen in der Rezeption des Werks eine wichtige Rolle; Rüfenacht 2018, SQ-78. Kat. Dresden/München 2003, S. 28–29. S. a. Spitzer 2007, S. 42; Hans Joachim Neidhardt, »Bildhauerkunst und Malerei«, in: Gross et al. 2005/06, S. 705–711.

131 Kat. Dresden/München 2003, S. 18, 26–31. Zur *Abendandacht* siehe ebd., Kat. Nr. 32, S. 225–228; Rüfenacht 2018, SQ-65. Zu den Entwicklungsschritten Richters in Italien s. a. Neidhardt 1976, S. 273.

132 Brief an Georg Schöler vom 29.11.1845, in: München, Bayerische Staatsbibliothek, Autograph Quandt, Johann Gottlob von. S. a. Grossmann 1925–1928, S. 140; Bemann 1925, S. 22f. Eine weitere Beschreibung in Quandt 1848, S. 240.

133 Beide Zitate im Brief an Schnorr vom 5.12.1825, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 125v. Rüfenacht 2018, SQ-50.

134 Brief von Schnorr an Quandt vom 22.7.1825, in: Schnorr 1886, S. 490; Quandt über das *Alpenglühn* im Brief an Schnorr vom 5.12.1825, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 125v. S. a. Kat. Dresden/Lübeck 1997, S. 14–15, 19–20, 212–213.

135 Maaz 1986, S. 18–65, hier S. 59.

136 Quandt 1848, S. 239.

137 Brief von Quandt an Adrian Ludwig Richter vom 24.2.1855, in: München, Bayerische Staatsbibliothek, Autograph Quandt, Johann Gottlob von.



25 Lucas Cranach der Ältere, *Die heilige Dreifaltigkeit*, um 1515, Öl auf Holz, 142,5 × 102 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. G 248

DIE ALTEN MEISTER: Nachstreben statt Nachahmen

Durch seine Ankäufe versuchte Quandt, zeitgenössische Künstler zu fördern und ihnen die Herstellung von Kunstwerken zu ermöglichen, denn er setzte große Hoffnungen in das deutsche Kunstschaffen seiner Zeit. Um die Qualität dieser Kunst zu verbessern, glaubte er die Kenntnis vergangener Kunstepochen verbreiten zu müssen. Er war überzeugt, dass die Werke Alter Meister vorbildlich für eine neue Malerei seien. Damit wurde deren Studium und die Förderung der Kenntnis dieser Werke für ihn sehr wichtig. Besonders die altdeutschen Gemälde des Spätmittelalters spielten bereits in Quandts jungen Jahren eine wichtige Rolle. Dank ihnen schaffte er den Eintritt in den Kreis der anerkannten Kunstschriftsteller und entwickelte über die Jahre eine große Kennerschaft.

Erlebnisse, Entdeckungen, Erläuterungen

In seiner Autobiographie beschreibt Quandt ein Schlüsselereignis, das ihm die altdeutsche Kunst nahegebracht habe: Auf einer Reise mit seinem Vater nach Annaberg im sächsischen Erzgebirge ließ er sich während der Reparatur der Kut-sche die Annenkirche aufschließen. »Wie war er aber ergriffen und überrascht, als er zum erstenmal in seinem Leben Werke eines sinnvollen Meisters des 16ten Jahrhunderts erblickte [...]. Werke der Malerei an dem Orte ihrer Bestimmung [machen] doch immer eine ergreifendere Wirkung, als wenn sie in Gallerien versetzt worden sind.«¹ Es handelte sich um altdeutsche Gemälde, darunter solche nach Martin Schongauer und Albrecht Dürer, aber auch nach Hans Memling. Dieses Erlebnis regte Quandt zu vertieften kunsthistorischen Studien, besonders der Alten Meister, an und führte 1811 zu seinem ersten Aufsatz in der Zeitung für die elegante Welt. Triebfeder war dem

jungen Kunstfreund seine patriotische Liebe, die als Folge von Napoleons Eroberungen in bildungsbürgerlichen Kreisen weit verbreitet war: »Wer ein Freund deutscher Kunst und teutschen Sinnes ist, dem werden solche Werke die größte Freude gewähren, in welchen beides in einem verklärten Lichte erscheint. [...] Einen Schatz dieser Art besitzt Annaberg in Sachsen, und so viel ich weiß, ist der Kunstreichthum dieser Stadt fast völlig unbekannt.«² Der Artikel stieß auf viel Wohlwollen, so dass er weitere Texte schreiben konnte. Das Interesse an deutscher, mittelalterlicher Kunst war groß, so dass Quandt mit seinen Entdeckungen und Aufsätzen hier nur anzuknüpfen brauchte. Dies zeigt sich auch darin, dass der Göttinger Philosophieprofessor und Maler Johann Dominicus Fiorillo in den gleichen Jahren die Bände zur deutschen und niederländischen Malerei in seiner Geschichte der zeichnenden Künste veröffentlichte. Ähnlich den Gebrüdern Boisserée erwarb sich Quandt nach und nach den Ruf eines Kenners altdeutscher Kunst und begann, wie die beiden Kölner, eine eigene Sammlung aufzubauen.³

Ein weiteres Schlüsselereignis für Quandt war die Auffindung altdeutscher Bilder auf dem Dachboden der Nikolaikirche in Leipzig. Der Fund bildet bis heute einen bedeutenden Grundbestand spätmittelalterlicher Malerei des Museums der bildenden Künste.⁴ Das Leipziger Ratsmitglied Christian Gottlob Frege beauftragte den Kunstkenner anfangs 1815, in der Thomaskirche einige alte Gemälde zu begutachten. Sie waren im Rahmen der Untersuchungen aller Leipziger Kirchen auf Schäden nach der Völkerschlacht zum Vorschein gekommen. Hieraus erhoffte sich Quandt weitere Funde in der Nikolai- kirche. Tatsächlich entdeckte er auf dem Dachboden mehrere Tafeln, von denen er vier Lucas Cranach d. Ä. zuschrieb. Diese sakralen Kunstwerke waren bei der Umgestaltung der Kirche

1 Quandt 1828 (2), S. 137.

2 Quandt 1811, Sp. 1593–1598; Quandt 1812, Sp. 85–86. Zur Rolle der Franzosen bei der Wiederentdeckung deutscher Alter Meister s. a. Savoy 2011, S. 143–145.

3 Quandt besuchte die Sammlung der Gebrüder Boisserée mehrmals und stand mit Sulpiz auch in brieflichem Kontakt. Siehe Brief von Sulpiz Boisserée an Quandt, nicht datiert [Poststempel: Stuttgart, 16.5.1827], in: Krakau, Biblioteka Jagiellonska, Autographen Sammlung, Boisserée [vor 1945 Sammlung Autographa der Preußischen Staatsbibliothek Berlin]. Zu einem Besuch der Sammlung Boisserée siehe den

Brief von Quandt an Christian August Heinrich Clodius, nicht datiert [1819], in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 92. S. a. Quandt 1826 (1), S. 273. Zu Fiorillos Bänden über Deutschland und die Niederlanden in seiner *Geschichte der zeichnenden Künste*, die zwischen 1815 und 1820 erschienen, siehe Niehr 1997, S. 292–305; Schrapel 1997, S. 306–327. Quandt besaß Fiorillos Werk in seiner Bibliothek, siehe Kat. Quandt 1860 (1), S. 155. Zum aufkommenden Interesse an der altdeutschen Kunst siehe Locher 2001, S. 128–132.

4 Siebter Bericht des Leipziger Kunstvereins, Leipzig 1850, S. 3. Siehe Rüfenacht 2016, S. 88–91.

1785 dort verstaut worden.⁵ Er veröffentlichte daraufhin in der »Zeitung für die elegante Welt« einen langen Artikel. Dem Geschmack der Zeit und dem neuen Interesse an altdeutscher Kunst entsprechend, berichtete er positiv über die aufgefundenen Tafeln, vor allem über diejenigen mit Cranachs Monogramm. Die Restaurierung einer Auswahl der besten Tafeln beaufsichtigte er. So wurde die von Würmern zernagte Tafel von Cranachs *Die heilige Dreifaltigkeit* (Abb. 25), die er noch dem jungen Albrecht Dürer zuschreiben wollte, auf Leinwand und neues Holz übertragen.⁶ In wenigen Fällen äußerte er sich negativ, beispielsweise über die Kreuzigung von Georg Lemberger, der Deckelinnenseite des so genannten Schmidburg-Epitaphs (Abb. 26). Er empfand sie als »Zerrbild«.⁷ Ein Teil der aufgefundenen Gemälde wurde in der Ratsbibliothek des Gewandhauses ausgestellt, die als weniger wichtig empfundenen Tafeln wie Lembergers Kreuzigung gleichenorts eingelagert. Quandt erinnerte sich noch Jahre später an dieses »merkwürdige Bild«, als es darum ging, Bestände für das neu zu gründende Leipziger Museum zu finden.⁸ 1848 wurde der gesamte Bestand durch das neue Museum aufgenommen und vom Gewandhaus an seinen Standort in der Bürgerschule überführt.

Quandts Fund auf den Leipziger Kirchendachböden stieß auf viel Resonanz. Selbst Goethe publizierte schon kurz nach der Entdeckung im *Morgenblatt für gebildete Stände* einen Artikel und schrieb den Fund dem jungen Leipziger Kunstfreund zu.⁹ Wenn auch nicht restlos geklärt ist, ob der Weimarer Dichter selbst den Text oder nur die kurze Einleitung verfasst, ob Quandt persönlich die Erläuterungen über die Gemälde vorformuliert oder ein Goethe-Freund aus dem Leipziger oder Weimarer Netzwerk die entsprechenden Passagen geliefert hat, so wurde der Aufsatz doch 1830 in die von Goethe noch persönlich beaufsichtigte Werkausgabe aufgenommen und somit mit seinem Namen beglaubigt.¹⁰ Quandt übersandte aus Dankbarkeit die Umrissstiche einiger Köpfe auf den Gemälden an den Dichturfürsten.¹¹



26 Georg Lemberger, *Kreuzigung Christi mit Stiftern*, 1522, Öl auf Holz, 142,7 × 84,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. G 609

Spätestens mit dem Attest der Weimarer Kunstfreunde und Goethes zeigte sich die Bedeutung von Quandts Fund. Er bot dem jungen Leipziger einerseits die Schaffung eines Netz-

5 Susanne Heiland hat in einem Aufsatz 1997 die Zuschreibung des Fundes an Quandt hinterfragt. Ihre Argumente sind zurückzuweisen, da Quandt nachweisbar noch Jahre später akribische Kenntnisse über den Verbleib der Bilder hatte, so dass seine herausragende Rolle nicht geringgeschätzt werden kann. Zu der Diskussion der Argumente mit neuen Quellen siehe Rüfenacht 2016, S. 88–91; Heiland 1997, S. 10–18. S. a. Schölzel 2012, S. 140; Reindl 2006, S. 200; Schmitz/Strobel 2001, S. 3–17; Kat. Leipzig 1997, S. 154–163; Magirius 1989, S. 50; Neidhardt 1976, S. 236f.; Bemmman 1925, S. 4; Kneschke 1867, S. 367; Quandt 1831 (1), S. 35; Meyer/Goethe 1817 [1999], S. 127. Der Fund legte nicht den Grundstein für Quandts Gemäldesammlung, wie Klecker 1997, S. 243 meint.

6 Quandt 1815, Nr. 123, Sp. 979.

7 Quandt 1815, Nrn. 121–126, Sp. 961–1006; Das »Zerrbild« Lembergers war wohl tatsächlich eines, war es doch in Untersicht ausgeführt und zu Quandts Zeit wohl zu tief gehängt; siehe dazu Reindl 2006, S. 200–203.

8 Brief von Johann Gottlob von Quandt an das Komitee des Leipziger

Kunstvereines, 24.3.1837, in: MbdK, Kunst Nr. 8, wie Anm. 1, Kunst Nr. 4d, fol. 28v; Rüfenacht 2016, S. 90–91.

9 *Nachricht von altdeutschen in Leipzig entdeckten Kunstschatzen*: Anonym [Goethe] 1815, S. 273–274: »Die Entdeckung dieser bedeutenden Schätze sind wir Hrn. Quandt schuldig, einem jungen Handelsmann, der mit Enthusiasmus für die Kunst schöne Kenntnisse derselben verbindet, auch Geschmack und Einsichten auf Reisen geläutert hat.«

10 Goethe 1827–1842, Bd. 39, S. 273–278; MA 1994, Bd. 11.2, S. 299–302. S. a. Beyer/Osterkamp 2011, S. 465; Heiland 1997, S. 10, 14.

11 Brief von Quandt an Johann Heinrich Meyer vom 14.6.1815, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 4. Es handelte sich dabei nicht um die ersten Stiche. Bereits im Winter 1815 hatte er solche nach Weimar geschickt; siehe Brief von Meyer an Christian Ludwig Stieglitz vom 5.3.1815, in: Berlin, SMB, Zentralarchiv, Autographensammlung, Mappe 940/2. Für Hinweis und Transkription danke ich Johannes Rössler, Bern/Passau.

werkes, das von einigen Kunstfreunden seiner Geburtsstadt über Carl August Böttiger in Dresden und Johann Heinrich Meyer in Weimar schließlich zur persönlichen Bekanntschaft mit Johann Wolfgang von Goethe führen sollte.¹² Andererseits diente ihm der Bilderfund als Gelegenheit, seine Vorstellung einer Entwicklungsgeschichte der Kunst von einer urtümlichen Anschauung des Göttlichen als Grundlage aller Kunst herzuleiten und diese einem breiteren Publikum bekannt zu machen.¹³ Gegenüber Böttiger formulierte er in einem Brief: »Der Gegenstand ist zu wichtig und zu anziehend [...], ja ich bin so schwärmerisch für meine alten Meister eingenommen, daß ich das Höchste zu behaupten wage [...]. Daß die Anschauung des Göttlichen der Kunst voranging, die Kunst selbst aber die in der Materie ungebohrte Idee ist, [...] ist wohl nicht zu bezweifeln, eben so glaube ich ist es historisch nachzuweisen, daß die Kunst sich immer mehr von diesem idealen Ursprung entfernte und zur Darstellung von äußeren Wahrnehmungen ausartete.«¹⁴ In den Leipziger Gemälden glaubte er diese Verbindung von Kunst und Göttlichkeit oder die in der Kunst inkarnierte göttliche Vernunft wiedergefunden zu haben. Wie er in der Einleitung zu seinem Artikel über die Tafeln ausführte, war die menschliche Vernunft befähigt, diese göttliche »Idee« in der Kunst zu erkennen. Die Alten Meister sollten daher als Vorbilder für eine neue Kunst dienen.¹⁵ In der Folge steigerte sich seine Publikationstätigkeit deutlich.

Künstler der Innerlichkeit

Quandts frühe Aufsätze waren noch weniger kennerschaftlichen Fragen gewidmet. Vielmehr handelte es sich um Lebensbeschreibungen älterer Künstler und spekulative Entwicklungsgeschichten der Kunst und der Menschen, die auf älterer Kunstliteratur wie Vasaris Viten oder Sandrarts *Teutsche Academie* basierten. Seine 1816 im Tübinger Kunstblatt publizierte Biographie von Fra Angelico verstand er dementsprechend in einem größeren Kontext, wie der Titel des Aufsatzes *Ueber Guido von Fiesole, in Beziehung auf Kunst im Allgemeinen* zeigt. Er verortete den florentinischen Künstler, ganz Vasari folgend,

in einer aufsteigenden Phase der Kunstentwicklung. Der malende Mönch sei als Mensch eine Einheit von Sein und Erscheinung gewesen. Seine Bilder hätten sich mit dem Göttlichen vereinigt und das Göttliche überall in der Natur entdeckt.

Im Unterschied zu Vasari zielte Quandts Aufsatz auf eine Aufwertung des Florentiner Klostermalers ab. Wenn Vasari seine Künstlerviten auf die beiden Höhepunkte Raffael und Michelangelo hinstreben ließ, versuchte Quandt ihre Biographien einzuordnen und auszugleichen. Im Gegensatz zu Fra Angelico hätten Raffael und Michelangelo sich von einer fraglosen Liebe zu Gott und von der göttlichen Vollkommenheit abgewendet, um in äußeren Erscheinungen das »Urbild der Schönheit« zu suchen. Diese Hinwendung zum Realen habe bereits den Niedergang der Kunst in sich getragen.¹⁶ Damit wurde Fra Angelico für Quandts Vorstellung italienischer Kunstgeschichte eigenständig und den großen Künstlern der Renaissance ebenbürtig zur Seite gestellt. So schreibt Quandt: »Viele beeiferten sich im Leben und in der Kunst ihm ähnlich zu werden. Unter seinen Schülern zeichneten sich Benozzo Fiorentino, Zanobio Strozzi, Domenico di Michelino und Gentile da Fabriano aus. Durch letztern pflanzte sich Fiesole's Gefühl für Natürlichkeit, Schönheit der Farbe auf Jacopo Bellini von diesem auf Giovanni Bellini und Giorgioni (sic!) fort und durch Titian wurde vollendet, was Fiesole begonnen, die Trefflichkeit des Kolorits.«¹⁷ Der Kunstkennner verband Fra Angelicos Biographie mit der Kunstgeschichte, um einerseits seine Rolle für die Entwicklung der Künste aufzuwerten. Andererseits ermöglichte ihm dieses Verfahren, seine eigenen Kunstansichten anhand von Künstlerbeispielen schildern zu können. Damit wollte er die Kunst der Alten Meister neu beurteilen.

Mit einem rezensionsartigen Aufsatz über eine Neuauflage von Kupferstichen einer Passions- und Auferstehungsserie des Niederländers Hendrik Goltzius versuchte Quandt das Wesen der altdeutschen Kunst zu erklären.¹⁸ Wie im Fiesole-Aufsatz nutzte er auch hier das Werk eines Künstlers, um allgemeine Aussagen über die Kunstgeschichte machen zu können. Die Vorzeichen standen hier jedoch anders. Goltzius diente ihm in diesem Fall eben gerade nicht als positives Beispiel und war nicht mehr eigentlicher Alter Meister. Quandt warf dem Künst-

12 Siehe hierzu die edierte Korrespondenz zwischen Meyer und Quandt zum Leipziger Gemäldedefund, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 3–17.

13 Paraphrase im Kapitel *Förderungswürdige Höhepunkte der Kunst*, siehe oben. S. a. Scholl 2007, S. 54–59.

14 Brief von Quandt an Carl August Böttiger vom 12.7.1815, in der SLUB, Mscr. Dresd. h 37, Bd. 151 (40), Nr. 3, abgedruckt in: Kat. Leipzig 1997, S. 157.

15 Quandt 1815, Sp. 973.

16 Quandt 1816 (2), S. 66–67. Zum Niedergang der Künste, wie er ihn ein Jahr vor dem Fiesole-Aufsatz dargestellt hatte, siehe Quandt 1815, Sp. 961–973 oder Quandt 1839 (1), S. 5: »Die Darstellung des Wirklichen

an sich, worin Albrecht Dürer, Wohlgemuth's Schüler die höchste Bewunderung verdient, wodurch er aber von seinem Meister abgefallen war, leitete auf Abwege, und zwar zu einer Natürlichkeit, die in Niedrigkeit ausartete.« S. a. Scholl 2007, S. 270–280.

17 Quandt 1816 (2), S. 71.

18 Es handelt sich um die Auflage *Das Leiden, Sterben und Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi. Zwölf Bilder, zu Ende des 16ten Jahrhunderts gezeichnet und in Kupfer gestochen von Heinrich Golzius*, hrsg. v. Ferdinand Adolph Krummenacher, Berlin: Haßelbach, 1818. S. a. Quandt 1853, S. 125, Nr. 899.

ler vor, Nachahmer ebendieser zu sein: »Dies ist der Fall mit Heinrich Golzius, einem Mann vo[n] großer Kunstfertigkeit, der alle Eigenschaften eines ausgezeichneten Kupferstechers und Copisten besaß [...]; denn da seine Hand mit Leichtigkeit Alles nachahmen konnte, so bildete er sich ein, jeden großen Meister erreichen zu können, und in wie fern ihm dies gelungen ist, davon zeigen seine sechs großen Blätter, in welchen er es L. v. Leyden, Dürer, ja Raphael selbst gleich zu thun glaubte. [...] Es scheint mir also sehr bedenklich, Heinrich Golzius als ein Muster altdeutscher Kunst aufzustellen, [...] den Nachahmer eines alten Meisters, der doch selbst nicht mehr von dem wahren und reinen göttlichen Funken beseelt und beseeligt war [...].«¹⁹

Quandts Artikel steht im Zusammenhang mit dem Vorwurf, den Johann Heinrich Meyer in seinem Aufsatz *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* ein Jahr zuvor postuliert hatte. Darin stellte der Weimarer Kunstschriftsteller fest, dass einige neue deutsche Künstler – vornehmlich die Nazarener – die Wertschätzung der Alten Meister etwas übertrieben hätten und sich der Gefahr aussetzten, Nachahmer »alterthümlicher Einfalt« zu werden.²⁰ Der Artikel erschien im zweiten Heft von Goethes Zeitschrift *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden* im Namen der Weimarer Kunstfreunde. Er stieß im Umkreis der kritisierten Künstler und Schriftsteller auf großen Unmut und erzeugte zahlreiche Reaktionen. Obschon Meyer der Autor war, schrieben die Kritisierten die Streitschrift Goethe zu, der inhaltlich tatsächlich großen Anteil daran hatte.²¹ So auch Quandt: »Gewiß hat Göthe, den wir hier nennen, nicht jenen falschen Jüngern das Wort geredet, so wenig, als diejenigen kränken wollen, welche auf eigenem Wege die Wahrheit in der Kunst suchen, und daher notwendig den alten Meistern begeben [...]«²²

Die beiden Weimarer Gelehrten kritisierten verschiedene Maler wie Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich, Fried-

rich Overbeck und die Gebrüder Riepenhausen, hoben aber auch Positives hervor. Sie bemerkten in der Aneignung der Alten Meister einen versteckten Patriotismus und das Bedürfnis nach religiöser Harmonie, glaubten aber, dass solches nicht mehr erreichbar sei. Vaterlandsliebe und Frömmigkeit würden anhand mittelalterlicher Bilder auf eine für immer vergangene Zeit projiziert. Die Einfachheit und Unschuld dieser Alten Meister gehöre zu einer vergangenen Gesinnung. Somit sei ihre Kunst nicht nachahmbar.²³

Goethe und Meyer wertschätzten zwar aus kulturellem Interesse die mittelalterliche Kunst, die durch die Kirchen- und Klostersaufhebungen im Zuge der Französischen Revolution zutage gefördert worden war.²⁴ Sie bestimmten aber nicht genauer, was sie unter alter oder altdeutscher Kunst genau verstanden. Zentrales Anliegen ihres Textes war es vielmehr, die Vorbildhaftigkeit bestimmter Kunstepochen hervorzuheben. Mit ihrem Text wollten sie zeitlos anerkannte Kunstregeln propagieren. Goethe und Meyer waren überzeugt, dass in der Entwicklungsgeschichte der Kunst nur wenige, allgemeingültige Regeln tradiert würden. Stile oder Charakteristika hingegen würden nicht überliefert, da diese mit den Individuen, die sie hervorgebracht hatten, untergingen, wie eben die Einfachheit und Unschuld der mittelalterlichen Meister. Für die Ausbildung der Künstler stelle die griechische Kunst die sichersten, allgemeinen Werte zur Verfügung. Diese nachzuahmen, lohne sich daher.²⁵

Genau dieser ausschließliche Fokus auf die griechische Kunst verstand nun Quandt als Verteidiger der kritisierten Freunde Alter Meister überhaupt nicht. In einem im Jahr nach Erscheinen von Meyers und Goethes Streitschrift geschriebenen Brief an Julius Schnorr von Carolsfeld fragte er sich, warum Goethe »ausschließlich die griechische Kunst als die einzig heilbringende betrachten [würde]? Wo die Vorzüge dieser

19 Quandt 1818 (2), S. 273. S. a. Quandt 1853, S. 124: »Sein hauptsächlichs Verdienst ist, dass er den Grund zur Ausbildung der Grabstichelararbeit legte. Ein geregeltes Schraffir, was er, wie man sagen möchte, erfand, tritt in seinen Werken oft zu auffallend hervor; das Mittel zum Zweck erhoben, sind seine Stiche mehr Kunststücke, als Kunstwerke.«

20 Meyer/Goethe 1817 [1999], S. 114, 123. Siehe dazu Apel/Greif 1997, S. 627–630.

21 Meyer/Goethe 1817 [1999], S. 116–125. Adressat der Schrift war Friedrich Schlegel, der in den Augen Goethes und Meyers Ideengeber und Leitstern der Nazarener war; Grewe 2015, S. 62. S. a. Kommentar von Hendrik Birus, in: ebd., S. 818–828; Thimann 2013, S. 301–305; Tauber 2011, S. 419–420; Locher 2001, S. 156.

22 Quandt 1818 (2), S. 265–266.

23 Meyer/Goethe 1817 [1999], S. 114–115: »Weil aber das anziehend Einfache, die rührende Unschuld in den alten Gemälden nicht absichtlicher Kunst und besondern Zwecken vielmehr der Gesinnung der Meister und der Zeit, worin sie lebten angehört, so konnte die Nachahmung nicht gelingen.« S. a. Thimann 2013, S. 304–305; Tauber 2011, S. 419; Heckmann 2003, S. 126–129; Locher 2001, S. 158–163.

24 Meyer/Goethe 1817 [1999], S. 126–128: »Schließlich aber wollen wir der erwachten Neigung zum Alterthümlichen auch ein billiges Lob nicht entziehen und bekennen, daß man derselben, vornehmlich in Deutschland, die Erhaltung einer unzähligen Menge von Kunstmerkwürdigkeiten verdankt.« S. a. Heckmann 2003, S. 72–77.

25 Meyer/Goethe 1817 [1999], S. 125–126: »Da sich überdieß von den Künstlern nur etwa die äußere Form und allgemeine Regeln fortpflanzen, herübernehmen lassen; so folgt, daß je vollkommener diese sind, desto ergiebiger, nützlicher auch das Studium derselben, und desto glücklicher die Nachahmung der mit solcher Freyheit studirten Kunstwerke seyn wird. [...] Hieraus geht nun hervor daß es in Bezug auf die Kunst am sichersten und vernünftigsten ist, sich ausschließlich mit dem Studium der alten Griechischen Kunst, und was in neuerer Zeit sich an dieselbe anschloß, zu befassen; hingegen immer gefährlich und vom rechten Weg ableitend andere Muster zu suchen.« S. a. Tauber 2011, S. 416–417.

vor jener bestehn? Ob es nicht auch Nachäffung sey, die alten Griechen zum Muster zu wählen? Ob es nicht eine zeitlose Schönheit gebe?»²⁶ Nicht ganz zu Unrecht stellte er fest, dass weniger die geistlose Nachahmung der Alten Meister in Meyers und Goethes Argumentation das Problem war, sondern die Frage, welche Kunstform vorbildlich für die Gegenwart sei. In seinem Aufsatz über die altdeutsche Kunst von 1818 führte er seine Beweisführung daher auf eine übergeordnete Ebene. Er hielt zuerst fest, dass um 1500 in Deutschland und den Niederlanden ein Prinzip von Meister und Schüler geherrscht habe. Dadurch sei eine Kontinuität in der Kunst tradiert worden. Bedingt durch die von der christlichen Religion durchdrungene Gesellschaft habe »eine Gleichheit der Gesinnung« bestanden. Diese Frömmigkeit und Liebe zu einem göttlichen Prinzip sei individuell ausgeprägt gewesen. Daher hätten die Künstler trotz tradierter Kunstformen durchaus eigene Sichtweisen entwickelt. Ihre Kunst sei Darstellung der eigenen Innerlichkeit und des persönlichen Seelenlebens gewesen. Die Maler des 15. Jahrhunderts hätten also einzig und allein danach gestrebt, den »Zustand des Gemüths« künstlerisch umzusetzen. Mit den Errungenschaften wissenschaftlicher Erkenntnis zum Beginn der Neuzeit sei aber die »Sicherheit des Gefühls« in der Kunst verloren gegangen und die Künstler hätten sich vermehrt auf Regeln verlassen.²⁷

Quandt verstand die Werke Alter Meister also nicht als Werke, die nach den Regeln der Schönheit komponiert waren, sondern als solche, die sich nach der Natur richteten. Ihr künstlerischer Ausdruck hatte etwas »Treffendes, Ursprüngliches, Naives«. Der Künstler als Individuum hatte als frommer Mensch, der in der Einheit mit seiner göttlichen Umwelt lebte,

sein Inneres in die Bilder gebracht.²⁸ Diese harmonische Vereinigung des verinnerlichten Individuums mit der göttlichen Natur, wie es sich in den mittelalterlichen Kunstwerken zeigte, müsse vorbildhaft für die neue Kunst sein: »Es scheint nun eben an der Zeit zu seyn, daß die Welt, nach einem weiten, durchwanderten Kreise und einem langen Umherirren im Gebiete des Wissens und Genießens äußerer Dinge, zu dem Ewigen, Gewissen und Innern, zurückkehrt; – und durch keine Gewalt ist ihr Lauf aufzuhalten. [...] Wenn nun unter zwei Menschen, gleich viel, ob der eine ein halbes Jahrtausend früher lebte, als der andere, eine innere Uebereinstimmung statt findet, muß da nicht auch nothwendig eine Aehnlichkeit ihrer Werke wahrnehmbar seyn? Und sind wir dann nicht viel mehr aufgefordert, aus dieser Gleichheit in der Wahl der Gegenstände und ihrer Ausführung, auf eine Uebereinstimmung der Gesinnung zu schließen, als befugt, ihr Streben für eine Alterthümelei zu erklären [...]? Nur dann sind wir zu einem solchen Urtheil berechtigt, wenn diese Aehnlichkeit bloß auf Zufälligkeiten beruht, nicht auf dem Wesentlichen, Geistigen. Denn so gewiß, als nichts Neues unter der Sonne geschieht, und das Alte sich nur erneut, so gewiß kehrt auch kein abgeschiedener Schatten mit dem Staube und Moder des Grabes zurück; es gibt keine Gespenster, aber eine Auferstehung, die sich durch inneres Leben verkündet.«²⁹

Mit seiner Überzeugung, dass die Werke der Alten Meister vorbildhaft seien, griff Quandt ein Argument auf, wie es Friedrich Schlegel 1805 in seiner Zeitschrift *Europa* postuliert hatte. Schlegel hatte hier auf einer Reise von Paris über Brüssel nach Köln verschiedene Städte besucht und altdeutsche Kunst beschrieben.³⁰ Er stellte fest, dass es »das religiöse Gefühl, Andacht und Liebe, und die innigste stille Begeisterung« seien, die diese

26 »Göthe hat kürzlich wieder ein Bändchen herausgegeben unter dem Titel: Ueber Kunst u Alterthum. Es ist aus einer Stelle dieses Buchs zu erkennen, daß Göthe über den Aufsatz welcher, Ueber die alterthümelnnde, christelnde Kunst, überschrieben war zur Rede gesetzt worden ist. Junge Kunstgenossen, wie Göthe sich ausdrückt, haben die Frage aufgeworfen: ob denn die weimarischen Kunstfreunde, im Jahre 1797, als der Klosterbruder [Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* – AR] herausgegeben ward, schon derselben Meinung gewesen, ob sie schon damals die neue Richtung der deutschen Kunst mißbilligt? Daß Göthe hier auf, Ja! antworten würde, war vorauszusehen. Viel mehr hätte man ihn fragen sollen, warum denn die weimarschen K[un]stfr[eu]nd[e], ausschließlich die griechische Kunst als die einzig heilbringende betrachten? Wo die Vorzüge dieser vor jener bestehn? Ob es nicht auch Nachäffung sey, die alten Griechen zum Muster zu wählen? Ob es nicht eine zeitlose Schönheit gebe?« Brief von Quandt an Schnorr vom 17.5.1818, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv., Bd. 31, fol. 4r–v. Quandt bezieht sich hier auf Goethes kurzen Artikel »Deutsche Sprache« im dritten Heft der Zeitschrift *Ueber Kunst und Alterthum* von 1817, abgedruckt in: FA 1999, Bd. 20, S. 212. S. a. den Kommentar von Hendrik Birus, in: FA 1999, Bd. 20, S. 971.

27 Quandt 1818 (2), S. 269–270: »In Deutschland und den Niederlanden hatte sich bis zu Dürers Zeit die Kunst von Vater auf Sohn, von Meister auf Schüler, wie eine Tradition fortgepflanzt. [...] doch zu dem

Erlernen fügte ein jeder das Seinige hinzu, und daher mag es wohl kommen, das zwar in den Werken mehrerer aufeinander folgender Jahrhunderte ein allgemeiner Typus herrscht, allein doch jedes einzelne Kunstwerk einen ganz individuellen Charakter erhielt [...]. Die Maler bis in das fünfzehnte Jahrhundert [bestrebten sich einzig und allein] den Zustand des Gemüths auszudrücken [...]. Der Geist der Untersuchung, des Theoretisirens brach [danach] auch in die stillen Schranken der Kunst ein [...], die wissenschaftlichen Kenntnisse sollten überall in Anwendung gebracht werden, obschon sie nicht überall ausreichten, und so ging die Sicherheit des Gefühls auch in der Kunst verloren.« Zum Gemüt in der Romantik siehe Scholl 2007, S. 64–84.

28 »Daher überrascht uns so viel Treffendes, Ursprüngliches, Naives in den alten Bildern, das[s], wenn es auch nicht nach unsern Begriffen malerisch, doch äußerst wahr, und so sprechend und bezeichnend ist, daß, wenn man etwas daran veränderte, auch der Ausdruck durchaus entkräftet würde. So ist die Zeichnung in jenen alten Gemälden, wenn auch nicht immer den Regeln der Schönheit, doch fast stets dem Gegenstande gemäß und in einzelnen Theilen der Natur treu nachgebildet.« Quandt 1818 (2), S. 270.

29 Quandt 1818 (2), S. 274.

30 Schlegel 1805, S. 130–145 über Köln. Der Reisebericht über altdeutsche Kunst zieht sich über mehrere Ausgaben hinweg. S. a. Prange 2004, S. 99–100; Niehr 1999, S. 108–110.

Werke charakterisierten. Im Gegensatz zu Quandt gut ein Jahrzehnt später wog sich der Autor noch im Ungewissen, ob die deutschen Künstler als Ersatz für die nicht mehr vorhandene Frömmigkeit genug ernste Begeisterung aufzubringen vermochten, um eine neue deutsche Kunst zu erschaffen. Schlegel erkannte in der religiösen Kunst des Mittelalters sinnbildhafte Hieroglyphen, die für ein Höheres standen. Zugleich fragte er sich, ob seine Zeitgenossen eigene Sinnbilder zu entwickeln vermochten. Ihm schien dieser Weg, den Philipp Otto Runge mit seinen bedeutungsschweren Arabesken der vier Tageszeiten 1803 beschritten hatte und die ihm bei dieser kritischen Vermutung vielleicht vorschwebten, jedoch risikoreich. So schlug er vor, dass die jungen Maler die altdeutschen Künstler nachahmen sollten, um zu einer »andern Natur« zu kommen.³¹ Freilich ging es Schlegel nicht um eine Nachahmung von Stil, sondern um einen bestimmten Charakter altdeutscher Kunst, der vorbildhaft sein konnte.³²

Zwar kann eine Kenntnis von Schlegels Artikel nicht direkt nachgewiesen werden. Dennoch ähneln Quandts Äußerungen diesen Passagen. Quandt glaubte an eine Kontinuität der Gesinnungen. Diese würden sich nur den neuen Umständen anpassen. Dadurch entstehe Ähnlichkeit, nicht aber Nachahmung. Für die Künstler seiner Zeit hieß dies, dass sie den Alten Meistern nachstreben, sie aber nicht nachahmen sollten. Bei diesem Nachstreben ging es nicht um künstlerische Stile und Techniken, sondern um Gesinnung und Charakter. Das Erstrebenswerte der altdeutschen Kunst war dem Autor zufolge ein »liebevoller[s] Sichhingeben an die Natur, das Auffassen ihrer

tiefen göttlichen Schönheit, nicht bloß mit dem Verstande, sondern mit dem Gemüthe, und, abgesehen, ob die Regeln der Kunst diese Schönheiten constituiren, das Fixiren des Gegenstandes mit dem innern Auge.«³³ Mit diesem Fokus auf das Innere und das Gemüt nahm Quandt ein wichtiges Motiv der romantischen Künstler und insbesondere der Lukasbrüder auf, wie Christian Scholl und Cordula Grewe in ihren Studien aufgezeigt haben. Demnach zeigt sich im Inneren des Künstlers und des Betrachters eine Ahnung des Göttlichen. Diesem galt es nachzustreben. Der subjektive Charakter der Kunst und ihrer Betrachtung war demnach ein typisches Leitmotiv der Epoche.³⁴

Quandts Argumentation ging vom Künstlerindividuum aus, dessen »Inneres« er in seinen Gemälden zu sehen glaubte. Dabei handelt es sich um einen rein spekulativen Zugang, der auf der Phantasie des Betrachters basierte. Grundsätzlich war die Gesinnung eines toten Malers natürlich nicht mehr nachvollziehbar und musste in sein künstlerisches Werk hineininterpretiert werden.³⁵ Demgegenüber stellten Goethe und Meyer in ihrem Aufsatz das Kunstwerk an den Anfang. Wenn die beiden Weimarer vom »Gemüt« sprachen, meinten sie eine bestimmte Wirkung eines Kunstwerks auf den Betrachter. Dieses »Gemüthliche« sei nicht nur den Werken der deutschen und italienischen Alten Meister eigen, sondern auch eine Wirkung, die griechische Künstler hervorzubringen vermochten. Dadurch sei der Unterschied zwischen der antik-griechischen und der mittelalterlich-europäischen Kunst eigentlich gar nicht so »schreiend«.³⁶ Die beiden Weimarer Kunstgelehrten waren sich

31 Schlegel 1805, S. 143–145: »Hätte ein [Talent] erst den richtigen Begriff von der Kunst wiedergefunden [...], so würde er vielleicht merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen; [...] Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde seyn; die Frage ist aber nur, ob der Mahler seine Allegorie sich selbst schaffen, oder aber sich an die alten Sinnbilder anschließen soll, die durch Tradition gegeben und geheiligt sind, und die, recht verstanden, wohl tief und zureichend genug seyn möchten? – Der erste Weg ist gewiß der gefährlichere und der Erfolg läßt sich ungefähr voraussehen [...]. Sichrer aber bliebe es, ganz und gar den alten Malern zu folgen, besonders den ältesten, und das einzig Rechte und Naive so lange treulich nachzubilden, bis es dem Aug und Geiste zur andern Natur geworden wäre. Wählte man dabei besonders mehr den Styl der altdeutschen Schule zum Vorbilde, so würde beides gewissermaßen vereinigt seyn, der sichere Weg der alten Wahrheit und das Hieroglyphische, worauf, als auf das Wesen der Kunst, selbst da, wo die Kenntniß derselben verlohren war, wahre Poesie und Mystik zuerst wieder führen muß, und selbst unabhängig von aller Anschauung, als auf die bloße erste Idee der Kunst und Malerei führen kann.« S. a. Grewe 2015, S. 129–133; Grewe 2006, S. 402; Schrapel 1997, S. 308.

32 S. a. Grewe 2015, S. 214–216.

33 Quandt 1818 (2), S. 274. S. a. Quandt 1816 (3), S. 562–563: »Wo aber, als in den Werken der älteren Kunst, finden wir diese Erfüllung (plenitudo) des Daseyns, diese Gesamtheit des innersten Lebens? Im Leben selbst ist diese Harmonie selten erreichbar [...]. Und so will es auch den neuen Künstlern nicht gelingen, den Menschen so aufzufassen

und ihn in dieser Vollendung und Fülle darzustellen, als es die Alten vermochten. Immer sind die Darstellungen der Neueren charakteristisch und individualisirend einseitig.« S. a. Quandt 1819, Bd. 1, S. 27, 130–131.

34 Scholl 2007, S. 64–84. Grewe 2015, S. 181–185 versteht die »Appropriation« der Alten Meister durch die Lukasbrüder als unerreichbares, aber umso zentraleres Ziel, um göttliche Vollendung anzustreben. In der diesbezüglich besonderen Befähigung der Künstler um 1500 erklärt sich die Rückwendung der Nazarener. Diese muss aber immer »Bruchstück« bleiben. Dieses Phänomen der Aneignung bezeichnet sie als »Epigonalität«; ebd., S. 21209–225. S. a. Thimann 2015, S. 23; Rössler 2013, S. 286–288.

35 Siehe dazu Niehr 1997, S. 294–295.

36 »Das Wort Gemüth wird im rechten Sinne alsdann gebraucht, wenn mehrere schätzenswerthe Eigenschaften des Menschen vereinigt zur Erscheinung kommen, und, indem sie ihren Werth offenbaren, zugleich einen angenehmen, lieblichen Eindruck auf uns bewirken. In diesem Sinne schreiben wir einem Künstler, einem Kunstwerk Gemüth zu. Nun ist keine Frage daß, wenn Ergebenheit in den göttlichen Willen, Duldung eigener Leiden, Theilnahme an fremden, sich in Gesichtsbildung, Gebärden und Handlungen offenbart, alsdann die Frömmigkeit eines solchen Gemüths eindringlich, ja hinreißend auf uns wirken muß. Allein das fromme Gemüth ist nicht das Einzige: denn das rein Gemüthliche kann sich im Heitern, Großen, ja Erhabenen offenbaren, und in diesem Sinne war die griechische Kunst höchst gemüthvoll. [...] Hält man dieses recht fest im Auge, so erscheint auch der Widerstreit

also des Schlüsselbegriffs »Gemüt« und damit der Metaebene – also der Suche der neudeutschen Maler nach der wahren Gesinnung altmeisterlicher Kunst – sehr bewusst. Dies hat auch Quandt erkannt. Es ging, wenn dies auch der zentrale Vorwurf der Weimarer Kunstfreunde war, nicht eigentlich um die Nachahmung, sondern um die Frage, welche Kunst vorbildhaft sei.

Interessant ist nun, dass Goethe und Meyer hier letztlich eher in eine theoretische Sackgasse gerieten als Quandt. Sie stellten zwar bei den neudeutschen Künstlern zu Recht fest, dass die Frage der Gesinnung eines Künstlers spekulativer Natur sein musste und der Wesenszug einer vergangenen Zeit nicht wiederherstellbar war. Dadurch lief eine solche Kunst tendenziell Gefahr nachzuahmen. Gleichzeitig führten sie ihre allgemein gültigen Kunstregeln genauso spekulativ auf die griechische Kunst zurück und akzeptieren mittelalterliche und neue Kunst nur im Vergleich mit diesem ästhetischen Regulativ als ein historisch und kulturell »merk-würdiges« Kulturgut, weniger aber als schöne Kunst. Umgekehrt ermöglicht Quandts auf die Gesinnung der Künstler abzielende Argumentation, festgefahrene Kunstregeln zu lösen – mithin ein »modernes« Anliegen, wie es Cordula Grewe in Bezug auf die »Appropriation« Alter Meister durch die Lukasbrüder dargelegt hat.³⁷ Schönheit ist demnach nicht allein der griechischen Kunst immanent, sondern auch der mittelalterlichen und damit potenziell auch der neuen deutschen Kunst. Übergeordneter gemeinsamer Nenner dieser unterschiedlichen Kunstepochen und Stile ist die Natur. Der Künstler durchdringt diese mit seiner Vernunft und erschafft dadurch Schönes.

In einem Brief an den Leipziger Philosophieprofessoren Christian August Heinrich Clodius schrieb Quandt im August 1819 über diese inneren Zusammenhänge der Kunstepochen: »Nun muß ich Ihnen noch einiges über die neuen in München lebenden Maler sagen. Sie zerfallen, wie jetzt überall in Akademisten u Naturalisten, letztere Benennung scheint mir paßender zu seyn, als das zum Schimpfwort gewordene Altdeutsche. Erstere schließen sich an Director [Robert von] Langer an, der in allen Fächern der Kunst, in Zeichnung u Malerey; Beleuchtung u Gruppierung ein tüchtiger Mann ist. Die Naturalisten wie ich sie nennen will, bekümmern sich weniger um die Regeln der Schule u halten sich ganz an die Natur. Ihre einzige Rücksicht ist, ob alles Natur u der Gegenstand ihrer Darstellung gemäß ist. [...] Dadurch werden ihre Werke allerdings oft denen der alten Meister ähnlich, aber man thut ihnen sehr unrecht,

wenn man dieser Uebereinstimmung wegen, sie der Nachahmung der Alten beschuldigt, denn dies ist ihre Absicht u ihr Bestreben nicht, sondern bloß eine unvermeidliche Ähnlichkeit, weil die Alten u diese Neuen einen Weg gehn u daher diese oft in jener Fußstapfen treten, wie zwey Wanderer auf einem Pfade.«³⁸ Durch diese, auf seiner Kunsttheorie basierten Sichtweise zeigt sich bei Quandt eine Offenheit für verschiedenartigste Kunstwerke, wie seine Sammlung beweist. Er besaß antike Werke genauso wie altdeutsche, Renaissance-Gemälde und unterschiedlichste Bilder seiner Zeitgenossen. Abgesehen von einer generellen Kritik an Manierismus und Barock zielen seine Urteile in erster Linie auf einzelne Kunstwerke und Künstler, weniger aber auf ganze Schulen oder Epochen ab.³⁹

Aufwertung altdeutscher Kunst

Mit den Jahren vertiefter Erfahrungen wurden Quandts Artikel über Alte Meister zunehmend fundierter. Während er als junger Autor oft Künstlerbeispiele zum Anlass nahm, um generalisierend über Entwicklungsphasen der Kunst zu referieren, so wichen diese spekulativen Erörterungen immer häufiger ausführlichen stilkritischen, literatur- und quellenbasierten Untersuchungen. Seiner Grundhaltung über die wellenförmigen Phasen der Kunstgeschichte als Teil der Menschheitsgeschichte blieb er zwar treu, doch begründete er diese nicht mehr beispielhaft und anekdotisch, sondern extrapolierte den universalgeschichtlichen Argumentationsstrang aus fundierten Untersuchungen.⁴⁰

Zu den Künstlern, die Quandt besonders interessierten, zählten die altdeutschen Maler Michael Wolgemut und Martin Schongauer. Auf zahlreichen Reisen eignete er sich ein kennerhaftes Wissen über sie an. Als er 1819 nach Rom aufbrach, legte er viele Stationen ein, um ihre Gemälde in München und weiteren Orten Bayerns und Schwabens, aber auch in Wien im Original zu betrachten. Dabei stellte er zahlreiche Unstimmigkeiten in den Zuschreibungen fest. Mit der Zeit legte er sich seine eigene Methode zurecht. Sie basierte auf der akribischen Betrachtung der Werke und der Suche nach Signaturen: »Beÿ meinen Kunstforschungen nehme ich mich sehr in acht, daß ich nicht durch Gallerien irre geführt werde, u halte mich daher um Meister erkennen zu lernen u ihren Typus mir einzuprägen, bloß an Werke, welche in öffentlichen Gebäuden, wie z. B.

zwischen alter und neuer Kunst, zwischen christlicher und hellenischer keineswegs so schreiend als er manchmal ausgesprochen wird.« Meyer/Goethe 1817 [1999], S. 125–126. S. a. Scholl 2007, S. 84.

37 S. a. Grewe 2015, S. 175–185.

38 Brief von Quandt an Clodius vom 16.8.1819, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 94. S. a. Quandt 1817, S. 147.

39 Quandt 1839 (1), S. 4: »Jedoch schneidet sich keine Epoche von der andern so scharf ab, als wir sie vermittelst der Urtheilskraft unterscheiden. An der Grenze jeder Epoche finden wir Uebergangsbildungen.« S. a. Quandt 1844 (1), S. 78–82.

40 Zum Begriff der Universalgeschichte als Kulturgeschichte siehe Zweniger 2003, [s. p.]; Nipperdey 1976, S. 45.

Rathäusern u Kirchen aufgestellt sind, u an solche, welche echte Monogramme führen. Aber wie mit Schäuflin [Hans Schäuflin – AR] hier, so geht es in München mit Dürer, diesem wird alles zugeschrieben, was auch nur nach seinen Zeichnungen, von seinen Schülern ausgeführt wurde.«⁴¹ Auf diese Weise verinnerlichte er sich über die Jahre zahlreiche Bilder und legte sich ein beachtliches Wissen über altdeutsche Kunst, ergänzt durch die Lektüre der älteren und neusten Kunstliteratur und unterstützt durch seine umfangreiche Kupferstich- und Zeichnungssammlung, zu. Reisen zu Originalen unternahm er immer wieder.

Einen beispielhaften Artikel über seine Kenntnis altdeutscher Kunst veröffentlichte Quandt 1840. Darin beschrieb er die Ergebnisse einer Reise nach Colmar, wo er sich mit Werken Schongauers auseinandersetzte. Den Aufsatz bezeichnete Franz Kugler in seinem Handbuch der Kunstgeschichte als eine der aktuellsten, »kritischen Forschungen« über diesen Maler.⁴² In seiner Untersuchung befasste sich der Dresdener Kenner mit der neuesten Forschung sowie stilkritischen und technischen Fragestellungen. Ziel seines Aufsatzes war es, eine niederländische Schulung Schongauers nachzuweisen und eine Verbindung zu Jan van Eyck herzustellen. So erkannte er an den Originalen in Colmar, dass Schongauer, wie van Eyck, in Öl gemalt hatte. Zugleich band er ihn anhand stilkritischer Merkmale in den Kontext niederländischer Malerei ein und analysierte die Lebensdaten, um wenigstens eine theoretische Bekanntschaft zwischen dem Niederländer und dem Deutschen postulieren zu können.⁴³ Schließlich kam er zu einem Ergebnis: »Martin Schongauer ist unbezweifelt unter den deutschen der erste, welcher auf gleiche Weise wie Johann van Eyck malte. Dieser Schule verdankt er nicht allein die Erlernung einer neuen Technik [der Ölmalerei – AR], sondern auch die Erweckung des Sinnes für physiognomische Schönheit, die keinem Deutschen vor ihm in solchem Grade aufgegangen war, und durch ihn trat zuerst inneres Leben in die Gesichtszüge deutscher Bilder.«⁴⁴ In der Anbindung eines deutschen Malers an die großen Namen der niederländischen Malerei kommt eine Aufwertung deutscher Kunst zum Ausdruck. Die durch technische, stilkritische und biographisch-historische Überlegungen gewonnene Erkenntnis, dass Schongauer als Bindeglied zwischen der hochstehenden altniederländischen Malerei und der altdeutschen Schule fungierte, ermöglichte es ihm, die altdeutsche Kunst in

eine kontinuierlich verlaufende Kunstgeschichte auf hohem Niveau einzuordnen.

Bereits in seinen frühen Schriften war diese Motivation einer Gleichbewertung verschiedener Kunstschohlen explizit zum Ausdruck gekommen: In seiner 1819 erschienenen Publikation über die erste Italienreise charakterisierte er die Bedeutung altdeutscher Künstler und versuchte zu begründen, warum sie auf der gleichen Ebene standen wie die italienischen Maler. Dabei hob er nicht in erster Linie die künstlerischen Fähigkeiten hervor, sondern die Gesinnungen der damaligen Menschen: »Wir müssen des Characters unsrer Vorfahren gedenken. Bey ihnen ward die Kunst durch Religion und Selbstbeschauung geweckt und geleitet. Kunst und Religion standen in wohlthätiger Wechselwirkung [...], durch die Kunst wurde die Religion innigst mit dem Leben verflochten. Bey keinem Volke der neuern Zeit war die bildende Kunst so ausschließlich auf Religionsgegenstände und Zwecke hingeleitet als bey den Deutschen im Mittelalter [...]. Bey den Italienern, dem kunstgeübtesten Volke erlitt die Kunst vielseitige Einflüsse; sie kam zu ihnen aus Griechenland; bey ihrem Feuer schmolz Alles in ein mächtiges Lebensgefühl zusammen, welches strebt, sein Daseyn kund zu thun und auf das Daseyn Anderer einzuwirken. Ganz anders war es bey dem sinnigen Deutschen. [...] Das tiefe Gefühl stellte mit schöpferischem Bewußtseyn sich im Bilde dar, und je deutlicher diese innern Bilder wurden, desto bewußter, inniger fühlte sich selbst das Gemüth, desto klarer wurden zugleich die Kunstformen; und in der innern Wahrnehmung verschmolz dieß Alles so in eins, daß Phantasie und Gefühl unzertrennlich wirksam waren. [...] So tragen denn die altdeutschen Kunstwerke den Idealcharacter der Deutschen Nation.«⁴⁵ Quandt charakterisierte die deutsche Kunst als eine Kunst der Innerlichkeit und des Gefühls. Damit war sie in seinen Augen anders geprägt als die extrovertierte, italienische Kunst. Diese war der Ausdruck säkularisierter Frömmigkeit.⁴⁶

Das spezifisch Germanische der Kunst beschäftigte Quandt noch vor einem anderen Hintergrund. Er stellte sich immer wieder die Frage, auf wen die Erfindung der gotischen Architektur zurückging. Auch hier lag sein Hauptinteresse darin, dem eigenen Volk seinen Verdienst attestieren zu können. Dies lässt sich anhand einer Rezension über ein Buch zur Baukunst des Mittelalters aus dem Jahr 1850 darlegen. Quandt versuchte dort

41 Brief von Quandt an Clodius vom 16.8.1819 aus Wien, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 94.

42 Kugler 1842, S. 755: »Über das, was in Deutschland von seiner Hand herrührt, hat man erst in jüngster Zeit einige kritische Forschungen begonnen.« Dazu Anm. 1: »Bes. Herr v. Quandt«, bezogen auf Quandt 1840 (2).

43 Quandt 1840 (2), S. 318–319, 325, 330; Quandt 1839 (1), S. 4.

44 Quandt 1840 (2), S. 331.

45 Quandt 1819, Bd. 1, S. 130–131.

46 Niehr 1997, S. 297: »Der neue ästhetische Begriff ›Vaterland‹, mit dem auf die vermeintlich nationale Spezialität des Schönen in einem Werk reagiert wird, darf als Ausdruck säkularisierter Form eines religiösen Umgangs mit den Werken gelten.« Zur Ausgleichung italienischer und deutscher Kunst siehe Grewe 2015, S. 176–179; Thimann 2015, S. 22–38; Grewe 2006, S. 404–424; Heckmann 2003, S. 123–126; Schrapel 1997, S. 309–315.

eine Definition des Begriffs »gothische Baukunst«.⁴⁷ Er verwendete hierfür aber nicht einzelne Bauelemente wie den Spitzbogen oder das Maßwerk, sondern verstand den spezifischen Charakter, das »innere Wesen« eines Kirchenraumes als das signifikante Merkmal, das ein Bauwerk als gotisch bestimmte. Zugleich merkte er an, dass er gar nicht an eine eigentliche »Erfindung« glaube, die aus dem Nichts entstehe. Vielmehr gehe es um einen bestimmten Moment, in dem Kultur, Gesellschaft und Zeitumstände sich so verdichteten, dass eine Idee zum Vorschein trete und sich zum Beispiel in einem Bauwerk manifestiere.⁴⁸ Hierfür bediente er sich eines ähnlichen Vokabulars wie bei der altdeutschen Malerei. »Innerlichkeit«, was er als typisch deutsch bezeichnete, entdeckte er auch in der mittelalterlichen Architektur. Dementsprechend war die gotische Baukunst himmelwärts strebend und ohne jegliche Schwere.⁴⁹

Interessanterweise bestritt Quandt nicht direkt, dass der Spitzbogen als typisches Merkmal gotischer Baukunst in Frankreich, vor allem in Saint-Denis bei Paris, sehr früh angewendet worden war. Allein die Verwendung des Spitzbogens machte für ihn ein Bauwerk noch nicht zum gotischen Bau. Vielmehr war das Raumempfinden das eigentliche Charakteristikum für die Bestimmung einer Architektur. In Quandts Augen war der »gotische« Raumcharakter erst in Deutschland zur Vollendung gekommen. Als Hauptargument diente ihm der Kölner Dom, wobei er sich auf die aktuellste Forschung von

Sulpiz Boisserée, der über die Kathedrale geschrieben hatte, berief: Der Baubeginn der Kathedrale datiere im Jahr 1248. Die Kirche sei dadurch älter als alle hochgotischen französischen Kirchen. Im Kölner Dom sei die Vollendung des schwerelosen Raumes zu ihrem Höhepunkt gelangt.⁵⁰ Daraus deduzierte er, die Charakteristik der gotischen Baukunst sei im eigentlichen Sinne deutsch.⁵¹

Mit dieser Argumentation schloss sich Quandt der schon lange diskutierten Neubewertung der Gotik an, wie Goethes Aufsätze über den Straßburger und den Kölner Dom, Schlegels bereits erwähnter Reisebericht von Paris nach Köln und Boisserées Forschungsarbeit zur Kölner Kathedrale bestätigen. Sein Fokus auf den Raum als Charakteristikum des Gotischen greift dabei ein zentrales Element der frühen Gotikrezeption auf, das Klaus Niehr in seiner Studie erörtert hat.⁵² Es sei nur am Rand angemerkt, dass zu Quandts Lebzeiten vom mittelalterlichen Kölner Dom allein der Chor und Teile der Westseite standen, somit eine »gotische« Raumwirkung am Original nur eingeschränkt feststellbar war. Den Beginn seiner Vollendung erlebte er zwar von Dresden aus noch. Fertig wurde der gewaltige Kirchenbau aber erst 1880. Quandt schwebten also weniger originale als ideale Architekturräume vor Augen, wie er sie in Boisserées *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln* von 1823 in schönen, die Fertigstellung antizipierenden Ansichten studieren konnte (Abb. 27).⁵³

47 Quandt 1850 (3), S. 253, wobei ihn der Begriff »gothisch« selber gar nicht interessierte: »Der Versuch, aus dem Adjectiv »gothisch« die Bedeutung herzuleiten, muß aufgegeben werden. Gothisch bedeutet nichts als alterthümlich und ist ein sehr vager Ausdruck.« S. a. Quandt 1846 (2), S. 303–307.

48 »Was versteht man unter dem Worte Erfindung? Es ist eine während Jahrhunderten gleichsam im Schlummer dem Dasein entgegengebildete Idee, welche nun in einem großen Geist zum Bewußtsein kommt und von ihm verwirklicht wird. Keine Erfindung ist eine Schöpfung aus dem Nichts und am wenigsten die Baukunst.« Quandt 1850 (3), S. 255. S. a. Niehr 1999, S. 95–98.

49 »Wenn wir nun hauptsächlich auf die Verbindung der Theile achten, abgesehen von den Verhältnissen, so wird man verleitet den constructiv wichtigsten Theil des Baues, den Spitzbogen, für das wesentliche Merkmal des gothischen Styls, folglich den Erfinder des Spitzbogens auch für den Schöpfer der gothischen Baukunst zu halten. Wäre es möglich den Erfinder des Spitzbogens zu entdecken, so bliebe doch unsre Frage unentschieden, denn dieser Bogen allein für sich drückt keinem Gebäude den Stempel des sogenannten gothischen Styls auf. [...] Das innere Wesen der gothischen Baukunst ist es, worauf es ankommt, daß ein Bau das sei, was man unter gothisch versteht. Der Sieg über die Schwere ist, wie mir scheint, das Wesen und der daraus hervorgehende Typus der sogenannten gothischen Baukunst. [...] Durch den Styl aber, der gothisch genannt wird, fühlen wir uns von der irdischen Schwere erlöst, in diesem Bauen erhebt sich alles vom Grund bis zum Schlußstein mit heitrrer Stätigkeit [...] Aus diesen der Andacht geweihten Räumen ist alles verwiesen was an die irdische Schwere erinnert.« Quandt 1850 (3), S. 253–254. S. a. Niehr 1999, S. 75.

50 »Wie wir die Wörter goth. Baukunst und Erfindung verstehen, so ist der, welcher den Plan zum Cölner Dom, diesem Triumph über die

irdische Last, entwarf, der Erfinder der sogenannt goth. Baukunst, die Kugler sehr richtig die Germanische nennt, denn erst durch den Abt des Cölner Doms trat die Idee der Erlösung von der irdischen Schwere architektonisch ins Dasein. Kein französisches Gebäude, ausgenommen die Kirche St. Ouen in Rouen, zu welcher jedoch erst 1318 Abt Marcargent den Grundstein legte, hat die Aufgabe, mit Hilfe des Spitzbogens die Schwere zu besiegen, eigentlich gelöst.« Quandt 1850 (3), S. 255–256; Quandt 1845, S. 563–564; Quandt 1843 (3), Sp. 419, 427–428.

51 In diesem Sinn lehnte er auch die in der zeitgenössischen Forschung kursierende These über den Ursprung des Spitzbogens in der maurischen Kunst vehement ab. Quandt bezeichnete die orientalisch-arabische Baukunst als »Zeltbaukunst«, die dem ursprünglichen Nomadentum dieser Völker verpflichtet sei; Quandt 1850 (1), S. 111–112: »Wenn nun der Charakter der arabischen Baukunst der völliger Leichtigkeit und einer Freiheit ist, die bis zur Gesetzlosigkeit und Verneinung aller constructiven Regeln geht, wie sollte ein solches Volk, welches nur in Zelten leben wollte und in der Periode seiner höchsten Blüthe seine ursprüngliche nomadische Natur nicht verleugnete, den festesten aller Träger, den Spitzbogen erfunden haben? – Es ist dies ganz undenkbar und dennoch oft behauptet und diese Behauptung gar zum geheiligten Dogma von einigen Kunstdoctoren erhoben worden. Wenn Araber irgend wo den Spitzbogen anwendeten, so geschah es nur aus Nachahmung oder bedeutungsloser Verzierungssucht.« S. a. Börner 2015, S. 85–86.

52 Niehr 1999, S. 65–84. S. a. Rössler 2013, S. 292–299; Locher 2001, S. 147–155; Apel/Greif 1997, S. 624, Kat. Wien 1996, S. 113–125.

53 Sulpiz Boisserée, *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln*, 2 Bde., Stuttgart: Cotta, 1823, S. 35 (Textband). In Quandts Bibliothek zusammen mit mehreren Büchern über die mittelalterliche Architek-



27 »Innere Ansicht der Vorhalle«, in: Sulpiz Boisserée, *Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms zu Köln mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters (...)* (Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, Bd. 2: Tafeln), Stuttgart 1823, Tafel XVI

Quandt schloss seine Rezension mit dem Satz: »Es ist zu hoffen, daß [der Autor] sein Werk fortsetzen und sowohl den Charakter der französischen, als auch den der deutschen Kirchenbaue bestimmt bezeichnen und dadurch jeder von beiden Nationen ihr geistiges Erbtheil zuweisen wird.«⁵⁴ Darin wird deutlich, dass es Quandt in erster Linie um einen Ausgleich der Nationen ging. Er suchte nach dem Charakteristischen einer jeden einzelnen und konsultierte hierfür zahlreiche wissenschaftliche Publikationen. Dies hing mit seinem genuinen Verständnis von Kultur zusammen. Gesellschaft und Kunst bedingten sich gegenseitig. So nahm er auf seinen Reisen durch Deutschland, Frankreich, Spanien oder Schweden immer beides in den Blickpunkt seiner Betrachtungen. Entsprechend heißen mehrere seiner Reiseberichte »Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst«.⁵⁵

Die Nationenfrage spielte bei Quandt je länger je weniger eine Rolle und trat nur noch gelegentlich zum Vorschein. Seine Interessen richteten sich spätestens ab den 1830er Jahren hauptsächlich auf die ästhetische Theorie und die Frage, wie Kunst auf den Betrachter wirke. Dies zeigt auch die Weiterentwicklung einzelner Hängungen in seiner Sammlung, in welchen die Gegenüberstellung deutscher und italienischer Kunst wirkungsästhetischen Fragestellungen wich. Dennoch blieb die Aufwertung altdeutscher Kunst wichtig. Indem er sie auf das gleiche Niveau wie die italienischen Vorbilder hob, erhielt er die Möglichkeit, seine Kriterien für Kunst vergleichend anzuwenden. Durch die Gleichbehandlung der Alten Meister des Südens und des Nordens konnte die altdeutsche Kunst ihre Vorbildrolle für die zeitgenössische Kunst wahrnehmen.

tur vorhanden: Kat. Quandt 1860 (1), S. 164–168, Nr. 2567. Boisserée hatte mittelalterliche Risse des Domes gefunden und die Bauteile exakt vermessen. Diese Resultate flossen in seine Rekonstruktionen ein. Zu Goethes Gotikrezeption siehe Niehr 1999, S. 23–46, zu Schlegel ebd., S. 107–127, zu Boisserée ebd., S. 159–176.

⁵⁴ Quandt 1850 (3), S. 256.

⁵⁵ Frankreich- und Spanienreise; Quandt 1853; Quandt 1850 (1); Quandt 1846 (2). S. a. Börner 2015, S. 121–136.



28 Michael Wolgemut, *Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung, Heilige Sippe* (Erste Wandlung des Zwickauer Marienaltars), 1479, Öl auf Holz, 250 × 700 cm, Zwickau, Marienkirche

VATERLÄNDISCHES KULTURGUT: Der Königlich-Sächsische Altertumsverein

Die Alten Meister als Vorbilder für die junge Kunst und die Gesellschaft seiner Zeit blieb Quandts lebenslange Überzeugung. Über seine ganz persönliche Beschäftigung mit altdeutscher Kunst und die daraus resultierenden Aufsätze in Zeitschriften und die Ankäufe für die eigene Sammlung hinaus stellt sich die Frage nach der Wirksamkeit seines Anliegens, diese Überzeugung und damit die Kenntnis der alten Meister einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Eine erste Möglichkeit bot sich ihm im Aufbau des Königlich-Sächsischen Altertumsvereins ab 1824, an dem er von Anfang an beteiligt war. Die Gründung der sächsischen Vereinigung unter dem Schutz des Königs gesellte sich zu einem Phänomen, das sich vielerorts auf deutschem Gebiet auszuprägen begann: Grundgelegt in den Errungenschaften der Aufklärung und befördert durch ein historisch-vaterländisches Interesse im Zuge der napoleonischen Eroberungen bildeten sich Vereine, die in den Kulturgütern ihrer Heimat etwas Schutzwürdiges sahen.¹ Damit erhielt die Sache der altdeutschen Kunst gleichsam ein öffentliches Fundament. Im Königlich-Sächsischen Altertumsverein erhoffte sich Quandt seine Ansichten und Kennerschaft einbringen zu können, vaterländische Kulturgüter vor allem des Spätmittelalters bekannt zu machen und sich für ihren Erhalt einzusetzen. Der Zwickauer Marienaltar, der auf Anraten des Altertumsvereins restauriert wurde, gehört zu den herausragenden Beispielen seines Engagements (Abb. 28).

Vereinsgründung, Scheintod und Reaktivierung

Mit seiner Übersiedlung nach Dresden zu Beginn der 1820er Jahre begann Quandt über die Kunstförderung in seinem Haus hinaus in Vereinen Kunst zu unterstützen. Ein erster Schritt

war seine Beteiligung an der Gründung des Königlich-Sächsischen Altertumsvereins. Biographisch gesehen handelt es sich dabei um eine Konsequenz aus seiner bisherigen Beschäftigung mit Werken Alter Meister, die er auf Reisen durch Sachsen besucht und in Artikeln behandelt hatte. Sein Fund von altdeutschen Gemälden auf den Dachböden der Nikolai- und Thomaskirche in Leipzig im Jahr 1815 und die daraus erfolgten Bemühungen um Konservierung, Restaurierung und Ausstellung der Gemälde sind ganz besonders als Motivator für die Erhaltung sächsischer Altertümer zu zählen. Zudem beabsichtigte er im Zuge dieser Wiederentdeckung eine Sammlung an Zeichnungen nach altdeutschen Gemälden in sächsischen Kirchen zu publizieren. Diese Idee, Kunstwerke einer Region zu sichten, aufzulisten und zu dokumentieren, blieb zwar unausgeführt. Sie trug jedoch einen denkmalpflegerischen Gedanken in sich, der mit der Gründung des Königlich-Sächsischen Altertumsvereins neun Jahre später wieder aufgenommen werden sollte.²

Bereits 1819 hatte der Altertumsforscher Carl August Böttiger in der Dresdener Abendzeitung einen Artikel veröffentlicht, der die Gründung eines Sächsischen Altertumsvereins forderte.³ Nach dem Verkauf der mittelalterlichen Glasmalereien der Marienkirche in Zwickau, der für große Empörung unter Kunstfreunden gesorgt hatte, schrieb Böttiger im April 1824 eine Denkschrift, welche erneut die Gründung eines Vereins forderte. Dieser sollte sich mit der Erforschung, Erhaltung und Aufbewahrung sächsischer Kulturgüter beschäftigen.⁴ Als Beispiel diente ihm Quandt: »Wie der eifrige Förderer aller Kunstforschung, Hr. v. Quandt mehre[re] altdeutsche Gemälde und selbst einige Cranachs in Leipzig dem Staube und Moder entriß und ihre Ausstellung an achtbarstem Orte bewirkte [...],« so solle sich der Altertumsverein für die Rettung von Kunstwer-

1 Savoy 2011, S. 246–247; Falser 2008, S. 22; Huse 2006, S. 62; Magirius 1989, S. 52–53.

2 Tagebucheintrag von Ernst Förster vom 29.9.1821, in: Förster 1846, S. 223: »Quandt [...] hat die gute Idee, eine Sammlung von Zeichnungen nach altdeutschen, in vaterländischen Kirchen sich findenden, Gemälden zu veranstalten. Meißen, Naumburg, Görlitz, Zittau und andere Orte, werden die Originalien dazu in hinreichender Zahl liefern. Es sollen in einigen Sächsischen Kirchen Bilder von Wohlgemuth vorhanden sein.« S. a. Heinrich 2002, S. 7; Briel 2002, S. 12; Heiland 1997, S. 15; Magirius 1989, S. 50; Maaz 1986, S. 7–11. Zu den Gründungen patriotischer Vereine siehe Schmitz 2001, S. 32–35.

3 Magirius 1989, S. 52–53; Ermisch 1900, S. 3–4. Vorbild war der *Thüringisch-Sächsische Verein für Erforschung des vaterländischen Alterthums und Erhaltung seiner Denkmale* in Naumburg-Halle.

4 Böttiger stellte 21 Punkte zusammen. Das Manuskript »Verein für Erforschung des bildlichen Alterthums im Königreiche Sachsen« von Carl August Böttiger vom 15.4.1824, in: HStADD, 12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 3 (neu: 755) Statuten 1824–26 »Acta des Königlich Sächsischen Alterthums-Vereins«. S. a. Schmidt-Funke 2006, S. 62; Magirius 1989, S. 53; Ermisch 1900, S. 4–6.

ken vor ihrer Zerstörung einsetzen.⁵ Er forderte, dass Künstler und Architekten Zeichnungen und Abbildungen erschaffen sollten, »um so zuerst über den gegenwärtigen Zustand, Verstümmelung, Hinfälligkeit derselben eine anschauliche Ansicht zu erhalten.«⁶ Im ganzen Land wollte er Leute gewinnen, die bei der Inventarisierung helfen und Informationen an den Verein in Dresden senden würden. Gegebenenfalls sollten vor Ort und auf Kosten des Vereins archäologische Grabungen vorgenommen, Urkunden auf Hinweise auf Kunstwerke erforscht und das Umfeld dokumentiert werden. Böttiger verlangte also die umfassende Dokumentation vorhandener und neu aufgefundener Kulturgüter. Die gewonnenen Erkenntnisse sollten in Jahresberichten in Text und Bild publiziert werden. Über seine Idee informierte der Initiator auch Quandt. Dieser antwortete in einem Brief vom 12. April 1824, er unterstütze ihn und hoffe, ein solcher Verein würde den Sinn für die vaterländische Kunst befördern.⁷

In einem Antrag an den König wurde im Sommer 1824 die Gründung eines solchen Altertumsvereins unter königlicher Trägerschaft angeregt. Zu den Unterzeichnern gehörten nebst Böttiger auch Johann Gottlob von Quandt und eine Reihe sächsischer Politiker – darunter der enge Vertraute des Königs, mächtige Kabinettsminister und Direktor der Kunstsammlungen Detlev Graf von Einsiedel.⁸ Bereits im November 1824 wurde ein Fonds von 400 Talern gutgeheißen.⁹ Im Januar 1825 wurde eine gedruckte Bekanntmachung der Vereinsgründung veröffentlicht, die ebenfalls die Statuten und ein Verzeichnis erhaltenswerter Altertümer enthielt. Quandt gehörte selbstredend weiterhin zu den Signierenden. In der Einleitung hieß es: »Von mehreren Alterthumsforschern und Vaterlandsfreunden in Sachsen, ist der Wunsch ausgesprochen worden; die zerstreuten Denkmale der Vorzeit, welche für Kunst und Wissenschaft, und besonders für die Geschichte des Vaterlandes, von Wichtigkeit sind, der Verborgenheit zu entziehen, gegen das

Verderben zu schützen und durch Beschreibung und Abbildung zur allgemeinen Kenntniß zu bringen. Dieses Unternehmen hat bald Freunde gefunden, die sich verbunden haben, um durch gemeinschaftliches Zusammenwirken das zu erreichen, was den Bestrebungen Einzelner nicht gelingen möchte. So hat sich der Verein zu Erforschung und Erhaltung vaterländischer Alterthümer im Königreiche Sachsen gebildet.«¹⁰ Im Brühlischen Palais, später in einem Palais im Zwinger, fanden die Zusammenkünfte statt, die Prinzen und späteren Könige Friedrich August und Johann übernahmen Direktorium und Vizedirektorium.¹¹ Bis zur Wahl eines Vorstands wurde Quandt mit den Sekretariatsarbeiten beauftragt. Er war zudem als Vorsitzender vorgesehen, was er aber ablehnte. Das Sekretariat übernahm schliesslich der Bibliothekar Friedrich Adolf Ebert.¹²

Im Juni 1825 fand eine erste Versammlung statt, in der sechs spezialisierte Sektionen bestimmt wurden. Die erste Sektion für Archäologie übernahm Böttiger, die zweite beschäftigte sich mit Urkunden und Inschriften, die dritte, deren Leitung Quandt übernahm, mit Malerei und Plastik. Die weiteren Sektionen waren für Architektur, Numismatik und Handschriften zuständig.¹³ Die Vereinsmitglieder zahlten für ihre Teilnahme einen freien Betrag, mindestens aber einen Taler. Quandt war besonders großzügig. Während die meisten Mitglieder zwei bis drei, maximal fünf Taler einlegten, zahlte er mit zehn Talern doppelt so viel. Damit blieb der potente Bürger und Kunstförderer wohl vor allem aus Anstand unter den Zahlungen der beiden Direktoren aus der königlichen Familie, die mit zwanzig Talern subskribierten. Quandts generöse Einlage ist wohl Unterstützung der Sache und Selbstdarstellung zugleich. Dies lässt sich auch in seinen Aktien des Sächsischen Kunstvereins beobachten, wo er ebenfalls bis zu doppelt so viele zeichnete wie normale Mitglieder.¹⁴

In den Jahren nach der Gründung scheint der Altertumsverein und seine Sektionen entgegen der hehren Ziele kaum aktiv

5 Zitiert nach Punkt 10, in: Carl August Böttiger, »Verein für Erforschung des bildlichen Alterthums im Königreiche Sachsen«, 15.4.1824, in: HStADD, 12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 3 (neu: 755) Statuten 1824–26 »Acta des Königlich Sächsischen Alterthums=Vereins«, [s. p.].

6 Zitiert nach Punkt 12, in: ebd., [s. p.].

7 »Denn so betriebsam und kunstfleissig sie [die Mitbürger – AR] auch sind, so fehlt es ihnen doch an Kunstsinn, der jedoch durch einen solchen Verein geweckt werden könnte.« Zit. nach Ermisch 1900, S. 6.

8 Entwurf zu einem Brief mit Antrag an den König vom 16.7.1824, in: HStADD, 12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 3 (neu: 755) Statuten 1824–26. Zu den weiteren Unterzeichnern siehe Klemm 1835, S. III–IV.

9 Entwurf zu einem Gesetz für einen Vereinsfonds von 400 Talern vom 3.11.1824, in: HStADD, 12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 3 (neu: 755) Statuten 1824–26.

10 *Bekanntmachung des Königl. Sächsischen Vereins zu Erforschung und Erhaltung vaterländischer Alterthümer*, Dresden: Carl Gottlob Gärtner, 1825, S. 3, datiert am 19.1.1825. Die Statuten ebd., S. 7–12, das

Verzeichnis der Altertümer ebd., S. 13–14. HStADD, 12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 3 (neu: 755) Statuten 1824–26. Abgedruckt in: Magirius 1989, S. 193–194; Klemm 1835, S. V–VII.

11 *Bekanntmachung*, S. 4; zur Rolle der Prinzen siehe John 2001, S. 471.

12 *Bekanntmachung*, S. 5: »Die Correspondenz des Vereins wird, bis zur Wahl eines Sekretairs, der mitunterzeichnete von Quandt, unter Mitwirkung des Hofrath Böttiger, besorgen.« S. a. Schmidt-Funke 2006, S. 63; Magirius 1989, S. 53; Ermisch 1900, S. 6–8; Klemm 1835, S. VIII.

13 Magirius 1989, S. 53. S. a. Briel 2002, S. 15–16; Marburg 2001, S. 57–61; Schmitz/Strobel 2001, S. XVII; Maaz 1986, S. 8–9; Briel 1984, S. 15–16.

14 Subskriptionsliste für die Periode von 1826/27, in: HStADD, 12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 43, Acta des Königl. Sächsischen Alterthumsvereins. Verfassungsacten Fasc. III. Mitglieder=Verzeichnisse Subscriptions=Listen Diplom=Absendungen etc. Scheine von 1824 bis 1826. Mitgliederbeiträge geregelt in den Statuten §9; s. a. Ermisch 1900, S. 9; Klemm 1835, S. VI. Zum Kunstverein siehe nachfolgendes Kapitel.

gewesen zu sein, was möglicherweise daran lag, dass es sich um einen von der Regierung eingesetzten Verein handelte. Zwar wurden Materialien aus den Bezirken Sachsens eingesandt, doch wurden sie kaum bearbeitet. Es wurden keine Jahresberichte publiziert und keine Versammlungen abgehalten. Zudem schränkten wohl zwischenmenschliche Probleme die Tätigkeit ein. Sie drehten sich um die Arbeit des Vereinssekretärs Friedrich Adolf Ebert, der offenbar seine Akten und Korrespondenzen unter Verschluss hielt.¹⁵ Ende 1828 beschloss der Vorstand, private Versammlungen, die auch Nicht-Mitgliedern geöffnet werden sollten, zu organisieren, »um nun die Theilnahme an dem Verein zu steigern [...]«. ¹⁶ Diese Zusammenkünfte sollten auf vier Themengruppen aufgeteilt werden, die sich mit Geschichte, Plastik, Münzkunde und Malerei beschäftigten. Die Leitung der ersten Gruppe übernahm Ebert, diejenige für die Malerei Quandt. Als einzige Sektion trat die historische, wenn auch nur bis 1830, zusammen. Die anderen wurden nie aktiv oder zumindest nicht aktenkundig.¹⁷ Ebenfalls 1828 stellte der Altertumsverein beim König den Antrag, für die Erhaltung der Kulturgüter im sächsischen Staat ein Gesetz auszuarbeiten. Prinz Johann als Direktor des Vereins legte höchstpersönlich einen gut begründeten Entwurf vor. Dieser scheiterte schließlich an den Eigentumsrechten, die nicht beschnitten werden sollten.¹⁸

1830 rief Direktor Johann erneut zur Gründung von Untersektionen auf. Es sollten nur noch zwei sein: eine historische und eine artistische.¹⁹ Die Leitung der zweiten Sektion für die bildenden Künste übernahm Quandt zusammen mit Ferdinand Hartmann, das Sekretariat der Archäologie Heinrich Hase. In einem Brief äußerte sich Quandt dazu. Darin zeigt sich seine Enttäuschung über die bisherige Vereinstätigkeit: »[...] der fast vergessene Königl: sächs: Alterthumsverein, [soll] wieder in Anregung u wo möglich in Thätigkeit gesetzt werden [...]. Ich gebe zwar zu, daß es leichter seÿ ein neues junges Leben hervorzurufen, als einen Verstorbenen wieder zu erwecken, allein vielleicht war der Königl: sächs: Alterthumsverein nur ein

Scheintoder (sic!) u so wäre doch wenigstens ein Versuch mit ihm zu machen. [...] Se. Königl: Hoheit der Prinz Johann, welcher die oberste Leitung des königl: Alterthumsverein gegenwärtig allein übernommen hat, geruhten Versammlungen von artistischen Alterthumsfreunden anzuordnen u einen Comite einzusetzen, welcher sich mit Kunstalterthümern beschäftigen sollte. Diese zweÿte Abtheilung des Alterthumsvereins u was hier einschlägt, wurde mir, Prof: Hartmann u Hofrath Hase anvertraut.«²⁰

Trotz Quandts Enttäuschung über die Arbeit des Altertumsvereins muss gefragt werden, warum er selber, wie die erhaltenen Akten des Vereins andeuten, anfangs wenig aktiv war, obschon er sich sonst gerne für Kunstprojekte begeistern ließ und diese auch tatkräftig unterstützte. Ein Grund mochte sein, dass er seit 1828 von seiner Arbeit als Vorstand des neu gegründeten Sächsischen Kunstvereins absorbiert war. Da der Altertumsverein eher träge zu sein schien, ließ er sich wohl von jenem Projekt stärker vereinnahmen. Zudem konnte er sich dort für die Entwicklung der neuesten Kunst einsetzen. Auch schien der kränkliche Sekretär des Altertumsvereins, Friedrich Adolf Ebert, kürzer zu treten. Er hatte anscheinend für viele Unstimmigkeiten gesorgt. Quandt schrieb über ihn, er habe »in stiller Thätigkeit sich mit urkundlich geschichtlichen Forschungen beschäftigt« – nicht mit den Kunstwerken selbst.²¹ Ebert schien die Vorstandsmitglieder tatsächlich nur wenig über seine Arbeit informiert und den Austausch mit Altertumsfreunden in Sachsen weitgehend unter Verschluss gehalten zu haben. Gustav Klemm – sein Nachfolger ab 1834, im Vorstand der ersten, historischen Sektion aber schon länger tätig – schrieb, Eberts geistige Kraft sei durch Krankheit gelähmt gewesen. Der Ausschuss habe ihn daher beauftragt, die Schriften des Vereins herauszurücken, was dieser aber nie tat.²² Hieraus kann abgeleitet werden, dass es um die Diskussionskultur nach der Vereinsgründung nicht gut gestanden hatte, worauf die verschiedenen Versuche wechselnder Diskussionsgruppen hinweisen mögen.

15 Magirus 2001, S. 479; Magirus 1989, S. 53–54; Ermisch 1900, S. 10–14. Zu den eingesandten Materialien der ersten Jahre siehe Klemm 1835, S. VIII–XIV. S. a. Quandt 1831 (1), S. 3.

16 Klemm 1835, S. XIV; Ermisch 1900, S. 12–13. Zur Gründung der Privatversammlungen der historischen Sektion siehe die Dokumente vom 1.11. und 8.12.1828 sowie die Sitzungsprotokolle ab März 1829 im Konvolut »Historische Zusammenkünfte auf der königlichen Bibliothek«, in: HStADD, 12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 9 (neu: 763), Historische Zusammenkünfte in der Königlichen Bibliothek: Protokolle, Vorträge, Notizen 1828–1832.

17 Ermisch 1900, S. 13; Klemm 1835, S. XV–XVI.

18 Prinz Johanns Antrag paraphrasiert in: Ermisch 1900, S. 14–15; Magirus 1989, S. 53–54; Magirus 2001, S. 479–480. S. a. John 2001, S. 472.

19 Quandt 1831 (1), S. 3; Klemm 1835, S. XIV–XV.

20 Brief von Quandt an Unbekannt vom 26.10.1831, in: Berlin, SMB, Zent-

ralarchiv, Autographensammlung, Mappe 1133, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 9r–10r.

21 Quandt 1831 (1, S. 3. Ähnlich im Brief an Unbekannt vom 26.10.1831: »Wirklich haben sich unter der Leitung des Hofrath Ebert einige Freunde literarischer Alterthümer in stiller Thätigkeit mit Untersuchungen u Abhandlungen beschäftigt u es sind von ihnen gewiß schätzbare Aufschlüsse ihrer vaterländischen Geschichte zu hoffen.« Berlin, SMB, Zentralarchiv, Autographensammlung, Mappe 1133, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 9v. Zu den zwischenmenschlichen Problemen s. a. Magirus 1989, S. 53–54; Ermisch 1900, S. 10–14.

22 Klemm 1835, S. XVII: »Eberts geistige Kraft [war] durch die langsam sich ausbildende Krankheit, der er gar bald ganz erliegen sollte, so gelähmt, daß er wohl an eine ihm vom Ausschuss aufgetragene Herausgabe der Schriften des Vereins öfter dachte, allein sie nicht ausführen konnte.«

Mit gutem Beispiel voran: Quandts artistische Sektion

Die neue, künstlerische Sektion des Altertumsvereins unter Quandts und Hartmanns Leitung schritt 1830 proaktiv zur Sache und bestimmte zuerst genauer ihre Organisation: Die drei auf zwei Jahre verpflichteten Vorstandsmitglieder sollten sich um Erforschung, Bekanntmachung und Erhaltung von Denkmälern und Altertümern der Kunst und deren Geschichte kümmern. Der Sekretär schrieb die Protokolle und Mitteilungen und führte Korrespondenz. Die Leiter der Sektion organisierten mindestens zwölf Versammlungen pro Jahr, luden dazu im Namen aller in das Vereinslokal ein und erstatteten danach anhand des Protokolls dem Komitee des Gesamtvereins Bericht. Zudem mussten alle Zeichnungen, Berichte, Projektvorschläge dem königlichen Direktor vorgelegt werden.²³ Quandt formulierte Grundsätze:

»1, daß nicht blos ein Sammeln u Aufzeichnen der im Lande zerstreuten Alterthümer der nächste Zweck, sondern die Erhaltung derer, welche dem Verderben entgegen gehen, das hauptsächlichste Bestreben seyn müsste.

2, daß man nicht eher Beyträge zu den Zwecken der Alterthümer wird einsammeln können, bis dieser durch die That sein Daseyn verkündet u seine Nützlichkeit bewährt hat.

3, daß man überhaupt keine jährlichen Beiträge einsammeln u eine Verbindlichkeit zur Mitgliedschaft jemand antragen solle, sondern daß der Comite der künstlerischen Abtheilung des Alterthumsvereins, jeden zur Ausführung eines nützlichen Unternehmens für Erhaltung eines Kunstdenkmals auffordern dürfe, wer dazu sich geschickt u willfährig zeigt u daß nur Beyträge zu bestimmten Zwecken, eingesamlet werden sollen, von solchen, welche freywillig, so viel oder so wenig als es auch seÿ, dazu aus Liebe zum Vaterlande u zur Kunst gern beytragen wollen.

4, daß die Namen derer, welche zur Erhaltung eines Kunstwerks edelmüthig beygetragen haben, dankbar öffentlich bekannt gemacht werden.

5, Eine Hauptsache ist, daß man bald zum Werke schreitet.«²⁴

Zwar handelt es sich hier nicht um ein offizielles Dokument, sondern nur um einen Brief, doch zeigt sich darin, wie Quandt vorzugehen beabsichtigte. Ähnlich wie im Kunstverein wurde er als Privatperson aktiv, trat aber im Namen des Vereins auf. Diese Vermischung der Kompetenzen, die im Fall des Kunstvereins zum Rücktritt führen sollte, war im Altertumsverein sehr erfolgreich. Gemäß seinem letzten Punkt schritt der Kunstfreund tatsächlich zur Tat. Ab 1831 traf sich seine Sektion zu gesamthaft zehn Sitzungen und erreichte Beachtliches. Hierüber geben die Protokolle im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Auskunft. In der ersten Zusammenkunft, die Quandt im Oktober 1831 einberufen hatte, erläuterte er Kulturgüter in Freiberg, Chemnitz und Annaberg, die er auf einer Reise durch Sachsen gesehen und als erhaltenswert eingestuft hatte. Er wollte sich um Kunstinteressierte bemühen, die deren Konservierung finanziell unterstützen würden, so wie er es in seinen Grundsätzen formuliert hatte.²⁵

Wie so oft trieb Quandt mit den Möglichkeiten seines Reichthums die Dinge selbstständig voran. Noch im gleichen Jahr veröffentlichte er die *Hinweisungen auf Kunstwerke aus der Vorzeit*, die er den Altertumsfreunden in Sachsen widmete, und in denen er sich mit ebendieser Reise zu den erhaltenswerten Kulturgütern Sachsens beschäftigte. Den Ertrag aus dem Verkauf spendete er dem Königlich-Sächsischen Altertumsverein.²⁶ Die Schrift verdeutlicht zweierlei: einerseits erläuterte Quandt einleitend, was er von einem Altertumsverein erwartete, andererseits lässt sich zwischen den Zeilen deutlich lesen, dass er die bisherige Arbeit als wenig wirksam einschätzte. Der Autor schrieb, er habe schon im Gründungsjahr 1825 eine Reise durch Sachsen vorgenommen, über die er im Verein Rechenschaft abgelegt habe. Diese hatte keine Resultate zur Folge gehabt, so dass er den Zweck der *Hinweisungen* folgendermaßen umschrieb: »[...] nachdem ich sie [die Schrift] durch Nachträge vermehrte, und unlängst wieder kleine Reisen zu meiner Belehrung unternahm, [...] so ist sie vielleicht als ein Leitfaden für künftige Wirksamkeit des Vereins nicht ganz unnütz, und wie aus einem Saamenkorn ein mächtiger Baum erwächst, so kann eine kleine Veranlassung die bedeutendsten, heilsamsten

23 »Zwei Entwürfe zur Organisation der mit dem künstlerischen Theile beauftragten zweiten Section des Königl. Sächs. Alterthums-Vereins.« [1830], in: HStADD, 12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 12 (neu: 781), Akten der II. Sektion, Entwurf zur Organisation und Protokolle 1831–33, fol. 4–5. Hartmann bezweifelte, dass Quandt mit seiner Finanzierungsidee Erfolg haben würde.

24 Quandt an Unbekannt vom 26.10.1831, in: Berlin, SMB, Zentralarchiv, Autographensammlung, Mappe 1133, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 10r–10v.

25 Protokoll der Sitzung der 2. Sektion des Sächsischen Altertumsvereins

vom 25.10.1831, in: HStADD, 12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 12 (neu: 781), Akten der II. Sektion, Entwurf zur Organisation und Protokolle 1831–33, fol. 4–5. Hartmann bezweifelte, dass Quandt mit seiner Finanzierungsidee Erfolg haben würde.

26 Quandt 1831 (1), Titelblatt: »Den Alterthumsfreunden in Sachsen gewidmet von Quandt. Der Brutto-Ertrag ist für Zwecke des Alterthumsvereins bestimmt.« S. a. Protokoll der Sitzung der 2. Sektion des Sächsischen Altertumsvereins vom 10.12.1831, in: in: HStADD, 12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 12 (neu: 781), Akten der II. Sektion, Entwurf zur Organisation und Protokolle 1831–33, fol. 8–9; Ermisch 1900, S. 12.

Folgen haben. [...] blos den ersten Anknüpfungspunkt fernerer Thätigkeit zu geben, ist meine anspruchslose Absicht.«²⁷ Sechs Jahre nach der Vereinsgründung glaubte Quandt, den Verein überhaupt erst zu Aktivität anregen zu müssen.

Deutlich wird in der Einleitung auch, dass der Altertumsfreund die vaterländischen Kulturgüter vor allem an ihrem ursprünglichen Ort erhalten wollte. Dieser denkmalpflegerische Wesenszug seiner Absichten verdeutlicht die Erwartungen, die an diese vielerorts gegründeten Altertumsvereine geknüpft wurden. Dabei ging es nicht nur um die Konservierung von Kunstwerken, sondern um die Erhaltung der Heimat und die Förderung einer patriotischen Liebe, die sich in diesen Altertümern manifestierte. Schwärmerisch schrieb er: »Das Gemüth bedarf immer eines Symbols, und so knüpfte sich an die alten Wahrzeichen der Städte, an die bemoosten Thürme, die wir als Kinder schon in Morgenlicht und Abendschein erglühn gesehn, an Bildern in Kirchen und Rathhäusern, die wir bei feierlichen Gelegenheiten betrachtet, die Vaterlandsiebe fester an, als an den todten Buchstaben der Geschichte. Diese uns liebgewordenen, ehrwürdigen Gegenstände verwachsen mit dem Heimathsgefühle und mit allen Erinnerungen unsers Lebens, deren scenischen Hintergrund sie bilden [...].«²⁸ Es sollte bei der Arbeit des Altertumsvereins also nicht allein um ein historisches oder kulturelles Interesse an der Erhaltung von Kulturgütern gehen. Vielmehr waren diese Kunstwerke Kulisse der Heimat und der Vaterlandsiebe. Wenn Quandt vom »todten Buchstaben der Geschichte« spricht, zeigt sich darin nicht nur eine Kritik an dem Bibliothekar und Vereinssekretär Ebert, der im stillen Kämmerlein an seinen Urkunden gearbeitet hatte, sondern auch an einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber der quellenkritischen Geschichte. Wie in einem nachfolgenden Kapitel zu seiner Haltung zur Historienmalerei noch ausführlicher dargelegt werden wird, war Quandt überzeugt, dass Geschichte in der Gegenwart lebendig war und Kunst nicht allein als Tor zur Vergangenheit dienen durfte. Sein Ziel war es, aus der Geschichte zu lernen und als gegenwärtiger Mensch nachhaltig in die Zukunft zu wirken. Alte Kunstwerke waren hierfür Vorbild, denn sie waren mit der Gesellschaft eng verbunden. Die kunstvollen Rathhäuser als Horte der Politik und die Kirchen als Häuser der Religion waren ihm Beispiele und Ideale zugleich. Kunst, Gesellschaft und Religion waren früher eine Einheit. Durch die Erhaltung von Altertümern und seine Hoffnungen in die neuen Errungenschaften der deutschen Kunst, wie sie die Nazarener mit ihren Freskenprojekten in Rom, München oder Berlin ausführen konnten, glaubte er diese Einheit wieder

herstellen zu können. Indem alte und neue Kunstwerke an den Orten, wo die Menschen lebten, zu sehen waren, konnten sie den Kunstsinn fördern. Die Vereine und Kunstfreunde spielten hierfür eine wichtige Rolle: »Eine von allem Eigennutz und fremdartigem Interesse, dieses sey an sich noch so edel, freie, völlig reine Liebe zu Kunstdenkmalen und ein aus Liebe zum Vaterland entspringender Eifer, diese Denkmale zu erhalten, wo auch sich solche finden mögen, ist gewiß in Vielen lebendig, und diese Gesinnungen zu wecken und zur That aufzufordern, ist der ächte Zweck eines regsamen Alterthums-Verein.«²⁹

Dieses denkmalpflegerische Interesse an Kulturgütern der sächsischen Vergangenheit fügt sich in ein seit dem späten 18. Jahrhundert europaweit immer weiter verbreitetes Bewusstsein für Geschichte, Volk und Nation ein. Bauten wurden als Denkmale einer vergangenen Zeit wahrgenommen, sie waren Teil einer vaterländischen Kunst und vermittelten daher vertiefte Kenntnisse über die Kultur des eigenen Volkes. Den nötigen Schub, sich auch praktisch um den Schutz historischer Bauten zu kümmern, erhielten solch frühe denkmalpflegerische Ideen schließlich nach der Befreiung von der napoleonischen Besatzung. Bereits die Enteignungen kirchlicher Institutionen und geistlicher Fürstentümer im Frankreich der Revolutionsjahre hatte vielerorts zu massiven Zerstörungen alter Bauten, insbesondere von Kirchen und Klöstern, geführt. Dieser revolutionäre Vandalismus bestärkte die Franzosen in der Erkenntnis, dass historische Bausubstanz schutzbedürftig sei, wozu sie erst erschlossen und inventarisiert werden musste. In der Folge wurden viele Kulturgüter zentral gesammelt und auf Museen, Bibliotheken und Archive verteilt, womit ein Zeichen gegen den kirchlichen und absolutistischen »Despotismus« und für die Französische Republik gesetzt werden sollte.³⁰ Die französische Erkenntnis der Notwendigkeit eines Kulturgüterschutzes griff zwanzig Jahre später in wesentlich politischerer Form auf Deutschland über: Nach Napoleons Niederlage von 1814 forderten die Deutschen ihre von Frankreich zwischen 1794 und 1809 in mehreren Aktionen konfiszierten Kunstwerke zurück. Die anfangs erfolglosen Restitutionsbemühungen führten dazu, dass die Ablehnung des französischen Kunstraubs mit einem patriotischen Bewusstsein für das eigene Kulturerbe und der damit einhergehenden Verantwortung der Gemeinschaft für dieses vaterländische Erbe verwuchs.³¹ Der sächsische Altertumsverein und besonders Quandts Initiative, ihn endlich nachhaltig zu aktivieren, steht in dieser Tradition. Seine Reisen durch das Land und die Analysen, was geschützt, gesichert und konserviert werden

27 Quandt 1831 (I), S. 4.

28 Quandt 1831 (I), S. 6.

29 Quandt 1831 (I), S. 7–8. S. a. Quandt 1839 (I), S. 1–3.

30 Kat. Bonn 2010, S. 93; Jourdan 2009, S. 125–128; Huse 2006, S. 19–64,

insb. 19–20, 62–64. S. a. Savoy 2011, S. 50–52; Falser 2008, S. 22–27; Schmidt-Burkhardt 2005, S. 65; Magirius 1989, S. 52.

31 Savoy 2011, S. 246–247.

sollte, war in den Anfängen des sächsischen Kulturgüterschutzes beispielhaft, wie seine *Hinweisungen* nachvollziehen lassen.

Seine Reise führte ihn zuerst ins Erzgebirge, danach nach Leipzig, weiteren Kulturgütern entlang nach Meißen, danach in die Sächsische Schweiz und schließlich in die Oberlausitz.³² Der Kunstkenner beschrieb Bauten, Plastiken und Gemälde fast wie ein Cicerone für Altertumsfreunde. Spezifisch ausgerichtet auf konkrete Aktivitäten des Altertumsvereins wies er auf verschiedenste Maßnahmen hin: So forderte er beispielsweise von der goldenen Pforte und der Tulpenkanzel des Freiburger Domes genaue Zeichnungen und schlug vor, die Figuren einer alten Kanzel, die in einer Turmkammer abgestellt war, gesondert aufzubewahren. Für einige Gemälde und Epitaphien in der Annenkirche von Annaberg schlug er Restaurierungsmaßnahmen wie Reinigungen, Firnisaufrichtungen und Retuschen vor. Um auf optimale Mittel und gute Fachleute zurückgreifen zu können, sollten diese Bilder nach Dresden transferiert werden. In der Thomaskirche Leipzig verlangte er die bessere Präsentation eines plastischen Meisterwerks. Zudem schlug er den Historikern des Altertumsvereins vor, sich aufgrund eines angeblich florentinischen Gemäldes der Verkündigung Mariä mit der Frage zu beschäftigen, wie der transalpine Austausch zwischen Leipzig und Florenz denn vonstatten gegangen sei. Für den Meißner Dom regte er die Herausgabe einer durch den Altertumsverein finanzierten bauhistorischen Schrift an. Eine Altardecke mit Stickereien in Pirna sollte fachgerecht aufbewahrt werden.³³ Quandts *Hinweisungen* beinhalteten zahlreiche Vorschläge zur Dokumentation, Konservierung, Erforschung und Präsentation von Kulturgütern.

Restaurierungsinitiativen in Zwickau und Annaberg

Gehäuft treten Vorschläge für Restaurierungsmaßnahmen vor. Fast in jedem der besichtigten Orte schlug Quandt Maßnahmen vor. Er brachte auch entsprechende Kenntnisse mit. In

den 1820er Jahren hatte er sich für Restaurierungsfragen in der Gemäldegalerie in Dresden eingesetzt und die Berufung des berühmten Restaurators Pietro Palmaroli für die Erneuerung von Raffaels *Sixtinischer Madonna* durchgesetzt.³⁴ Tatsächlich erwuchs dank dieses Engagements die öffentlichkeitswirksamste Aktion des Altertumsvereins, die von Quandts artistischer Sektion initiiert wurde. Dabei handelte es sich um die Restaurierung des Altars von Michael Wolgemut in der Marienkirche in Zwickau (Abb. 28). Auf die Notwendigkeit dieser Arbeit hatte er in seiner Schrift von 1831 hingewiesen: »In der Kirche zu unser Lieben Frauen werden Kunstwerke von der höchsten Wichtigkeit für die Kunstgeschichte aufbewahrt. [...] Es sind die einzigen Werke des Michael Wohlgemuth, deren Aechtheit nachgewiesen werden kann, und schon darum, abgesehen von ihrer eigenthümlichen Schönheit, welche im Ausdruck der Physiognomien ruht, höchst wichtig, zumal da dieser Meister der Gründer der Nürnberger Schule, und Dürers Lehrer war. [...] Diese trefflichen Gemälde befinden sich in einem üblen Zustande, und bedürfen sehr der Reinigung, weil sie von Staub und Rauch ganz bedeckt sind.«³⁵ Bereits im Sommer des auf die Publikation der *Hinweisungen* folgenden Jahres 1832 wurden die Altartafeln nach Dresden überführt.³⁶ Der Galerieinspektor Johann August Renner nahm die Restaurierung vor, die Quandt persönlich beaufsichtigte. Danach wurden die Tafeln während zweier Tage in der Gewergalerie im Residenzschloss Dresden öffentlich ausgestellt. Die Restaurierung stieß auf viel positive Resonanz.³⁷ Prinz Johann, Direktor des Altertumsvereins, beauftragte nach seiner Besichtigung der Bilder Quandt, eine Publikation mit lithographierten Abbildungen vorzubereiten.³⁸ Der Kunstfreund fühlte sich in seinen Hoffnungen bestätigt, den Altertumsverein zu erneuter Arbeit angeregt zu haben. So schrieb er an Goethe nach der Restaurierung des Wolgemut-Altars: »[...] allein ich habe doch schon die Wiederherstellung der Bilder von Wohlgemuth in Zwickau ausgewirkt u wo ein Anfang ist, kann ein Fortgang gehofft werden.«³⁹

32 Die Stationen der Reise waren Freiberg, Augustusburg, Chemnitz, Annaberg, Schneeberg, Zwickau, Leipzig, Rochlitz, Kloster-Zelle (Altzella), Meißen, Pirna, Stolpen, Budissin (Bautzen), Zittau; Quandt 1831 (1), S. 10–48.

33 Quandt 1831 (1), S. 11–12 (Freiberg), S. 20–26 (Annaberg), S. 35–38 (Leipzig), S. 41–42 (Meißen), S. 42–43 (Pirna).

34 Siehe Kap. *Ordnung und Konservierung: Die Königlich-Sächsische Gemäldesammlung*.

35 Quandt 1831 (1), S. 28–29.

36 Siehe die Protokolle vom 22.6., 31.7. und 8.8.1832, in: HStADD, 12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 12 (neu: 781), Akten der II. Sektion, Entwurf zur Organisation und Protokolle 1831–33; Quandt 1839 (1), S. 1; Klemm 1835, S. XVII–XVIII; Magirus 1989, S. 53–54; Ermisch 1900, S. 16–17. Schölzel 2012, S. 195–196, 364–368 hat die Restaurierung des Altars anhand der Quellen genau aufgearbeitet. Die Überführung nach Dresden hätte eigentlich schon Ende 1831 stattfinden sollen,

stieß aber auf Widerstand einiger Zwickauer. Trotz mehrerer Briefe Quandts ermöglichte erst die Vermittlung des Prinzen Johann die Restaurierung in Dresden.

37 Die Präsentation fand am 5./6.10.1832 statt. Protokoll vom 4.11.1832 in: HStADD, 12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 12 (neu: 781), Akten der II. Sektion, Entwurf zur Organisation und Protokolle 1831–33. Carl August Böttiger schrieb dem Bildhauer Christian Daniel Rauch in Berlin über die Bedeutung der Restaurierung. Brief vom 8.10.1832, in: Berlin, SMB, Zentralarchiv, Nachlass Rauch XI.3. Briefe von: Böttiger, 1822–1832.

38 Protokolle vom 4.11.1832 und 9.1.1833, in: HStADD, 12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 12 (neu: 781), Akten der II. Sektion, Entwurf zur Organisation und Protokolle 1831–33. Angeblich hat Prinz Johann die Restaurierung aus eigenen Mitteln mitfinanziert. Siehe John 2001, S. 472.

39 Brief von Quandt an Goethe vom 8.12.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 150.

Der Erfolg der Restaurierung des Zwickauer Wolgemut-Altars durch den Altertumsverein bleibt bis heute mit Quandts beharrlichem Engagement verbunden. Eine vergessene, für die lokale Kunstgeschichte aber nicht weniger interessante Aktion fand zeitgleich statt. Sie gibt tiefen Einblick in Quandts Umgang mit Dingen, die ihm wichtig waren. Ende Oktober 1831 schrieb er an einen namentlich nicht bekannten Mann, möglicherweise einen Pfarrer der Annenkirche in Annaberg. Darin fragte er, ob ein zerbrochenes Flachrelief-Medaillon mit einer Christusdarstellung zur Reparatur und ein kleiner Flügelaltar, der in der Sakristei aufbewahrt würde, zur Reinigung und Auffrischung nach Dresden gesandt werden könnten. Quandt mutmaßte, dass es sich bei dem Altar um ein importiertes, niederländisches Kunstwerk aus der Schule des Jan van Eyck handelte. Er beabsichtigte, die Kosten für Transport und Restaurierung zu übernehmen, wollte die Aktion aber als Auftrag des Altertumsvereins verstanden wissen. Zugleich bot er an, selber eine Kautions zu hinterlegen, sollten die Zuständigen der Annenkirche dem Angebot kritisch gegenüberstehen.⁴⁰

Quandts Anfrage war erfolgreich. Der Altar wurde nach Dresden geschickt und gereinigt. Vier Monate später, am 13. Februar 1832, stand er wieder am alten Standort in Annaberg. Darüber informierte Quandt seinen Korrespondenten: »Ew. Hochwürden habe die Ehre bejgehend durch den gewöhnlichen Annaberger Boten, den kleinen Flügelaltar, welcher der Kirche zu Annaberg gehört, zurück zu schicken. Nach glücklichem Empfange, dieses schätzbaren Alterthums, ersuche ich Ew. Hochwürden, mir eine kleine Bescheinigung gütigst zu geben, daß ich dieses Kunstwerk richtig wieder abgeliefert habe. Es ist mit diesem Gemälde nur das Nöthige vorgenommen worden, denn eine zu weit getriebene Reinigung alter Bilder, ist nicht ohne Gefahr u raubt ihnen immer den eigenthümlichen

Schmalz der Farben, den ihnen die Zeit giebt. Zu gegenwärtigem Zustande ist doch nun alles wieder an diesem Bilde zu erkennen u wird sich viele Jahrhunderte erhalten, wenn es nicht muthwillig oder unvorsichtig zerstört wird.«⁴¹

Bei dem Flügelaltar handelt es sich um ein Hausaltärchen mit der Nachtdarstellung der Geburt Christi im Hauptbild und einer Verkündigungsszene auf den Flügelinnenseiten sowie zwei Heiligen auf den Außenflügeln (Abb. 29). Es befindet sich noch heute in der Annaberger Stadtkirche. Das nächtliche Geburtsmotiv wird gemeinhin auf eine verschollene Darstellung des Hugo van der Goes zurückgeführt. Es war sehr beliebt und wurde vielfach wiederholt. Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts wurde es dem estnisch-flämischen Maler Michiel Sittow zugeschrieben. Dies wurde jüngst durch Matthias Weniger abgelehnt. In seiner Studie mutmaßt er, dass die Geburt Christi als Nachtmotiv wohl nicht von einem Künstler alleine erfunden worden sei, da es auch bei Hans Memling ähnliche Interpretationen gebe. Da die Darstellung aber weit verbreitet war, ordnet er das Kunstwerk aus stilistischen Gründen einer nicht näher definierten nordwestdeutschen Schule zu.⁴² So reiht sich der kleine Annaberger Flügelaltar, den Quandt 1831/32 in Dresden restaurieren ließ, in eine Tradition nächtlicher Darstellungen der Geburt Christi ein und ist, wenn auch in der Zuschreibung unsicher, zeitlich dem frühen 16. Jahrhundert zuzuordnen.

Von Interesse ist nun, dass der Kunstkennner den Altar grundsätzlich korrekt einordnete.⁴³ Quandt nannte in seinem zweiten Brief nicht mehr Jan van Eyck als mögliches Vorbild, sondern Hans Memling: »Wenn man es nicht gerade zu streng mit der Angabe des Meisters nimmt, so könnte man dieses Gemälde wohl dem Memling zuschreiben, welcher in dieser Art und Weise malte.«⁴⁴ Damit lag er zwar nicht richtig, wie er ja selber ironisch-zweifelnd formulierte, dennoch aber auf der rich-

40 »[...] Um nun einen Anfang zu machen, so würde ich ganz ergebenst bitten, die Bruststücke jener Medaillons an mich einzusenden, welches vor Jahr u Tag der Küster der Hauptkirche zu Annaberg fallen ließ, wobey es zerbrach. Es war in Erz gegossen u stellte einen Kranz vor, in dessen Mitte Christus in Basrelief abgebildet war. In dem Kranze waren die Bilder der Evangelisten eingeflochten. Diese Bruststücke sollen hier sorgfältig zusammen gesetzt u dies schöne Kunstwerk der Kirche in bestmöglichem Stande, von dem Alterthumsverein zurück gegeben werden. Ferner befindet sich in der Sacristey der Hauptkirche zu Annaberg ein kleiner Hausaltar mit zwey Flügelthüren, auf welchem die Geburt Christi u einige Heilige dargestellt sind. Er ist aus der Eykschen Schule u ein sehr kostbares Kunstwerk, welches sehr erblindet ist u einer sorgfältigen Reinigung bedarf. Auch diesen will ich auf meine Kosten, jedoch in Namen des Alterthumsvereins, sorgfältig reinigen laßen u die Kirche soll ihn wieder erhalten. Sollten die Kirchenvorsteher Bedenken tragen, dem Alterthumsverein diese Kunstwerke anzuvertrauen, so bin ich erbötig eine dem Werthe dieser Gegenstände angemessene Caution in baarem Gelde zu stellen. Ew. Hochwürden wage ich daher um baldige Auswirkung der Einsendung dieser Gegenstände und um baldige Zusendung selbst, ergebenst zu bitten. Nur muß ich bemerken, daß der kleine Altar in ein besonders

Kistchen eingepackt werden muß, weil wenn er mit den Metallstücken der Medaillons zusammengepackt würde, eines das andere leicht noch mehr beschädigen könnte. Ew. Hochwürden verzeihe gewiß um der guten Sache willen, die Mühe die ich demselben verursache, welche von dem königlichen Alterthumsverein auf das dankbarste anerkannt wird u in dem ich auf eine baldige geneigte Antwort hoffe verharre mit größter Verehrung Ew. Hochwürden aller ergebenster Diener Johann Gottlob von Quandt.« Brief von Quandt an Unbekannt vom 26.10.1831, in: Berlin, SMB, Zentralarchiv, Autographensammlung, Mappe 1133, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 11r–12r.

41 Brief von Quandt an Unbekannt vom 13.2.1832, in: Berlin, SMB, Zentralarchiv, Autographensammlung, Mappe 1133, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 13r–13v.

42 Weniger 2011, S. 121–124, Kat. N35.

43 Weniger 2011, S. 121. Dies ein Jahrzehnt früher als der Berliner Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen, der laut Weniger 1843 über das Altärchen berichtete.

44 Brief von Quandt an Unbekannt vom 13.2.1832, in: Berlin, SMB, Zentralarchiv, Autographensammlung, Mappe 1133, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 14r.



29 Nordwestdeutsch, *Anbetung des Kindes bei Nacht*, 1. Hf. 16. Jh., Annaberg, Evangelisch-lutherische Kirchengemeinde St. Annen

tigen Spur, wie die heutige Forschungsdiskussion zeigt. Quandt als Kenner der frühneuzeitlichen Malerei des Nordens ist damit nicht zu unterschätzen, wie auch seine Jahre vor Aloys Hirt vorgeschlagene Zuschreibung des Flügelaltärs in der Dresdener Gemäldegalerie an Jan van Eyck gezeigt hat – nur dass er hinter den bekannteren Namen eines Hirt oder Waagen etwas in Vergessenheit geraten ist.⁴⁵

Entgegen Quandts Hoffnungen brachte der Sächsische Altertumsverein nach der Annaberger und Zwickauer Restaurierungsaktion vorerst nicht mehr viel zustande. 1834 wurde wegen Kündigung der Zwinger-Räume die Sammlung des Vereins auf die Königliche Bibliothek, die Porzellansammlung, das Historische Museum, das Grüne Gewölbe und das Staatsarchiv verteilt. Damit schien der Verein kurz vor der Auflösung zu stehen. Im selben Jahr konstituierte sich ein bürgerlicher »Verein der sächsischen Alterthümer«. Diese Initiative gab der königlichen Institution erneut etwas Aufwind. 1835 schrieb der neue Sekretär Gustav Klemm das erste Heft der *Mittheilungen des Königl. Sächs. Vereins für Erforschung und Erhaltung der vaterländischen Alterthümer*. Darin erwähnte er eine erneute Anregung zur Reorganisation und Aktivierung des Altertumsvereins durch Prinz Johann. Es sollten Lokalvereine gebildet werden, um die Untersuchung und Erhaltung der Altertümer besser koordinieren zu können. Zwar war dieser Idee kein Erfolg be-

schieden, doch führte sie zu regelmäßigen Versammlungen. 1837 schließlich wurde die bürgerliche Initiative mit dem königlichen Verein zusammengeführt. Von da an ging es aufwärts.⁴⁶

Doch für diese wechselvollen Jahre fehlen Hinweise auf eine Mitarbeit Quandts. Weder im neu gegründeten bürgerlichen noch im königlichen Altertumsverein schien er sich nach 1833 noch betätigt zu haben. Ein indirektes Resultat seiner Tätigkeit scheint es noch gewesen zu sein, ab 1832 die Reorganisation der Rüstkammer unter Einbindung der aufgelösten Kunstkammer in einem der Zwingerpalais vorzunehmen. Ganz im Sinne der Erhaltung sächsischer Altertümer benannte er es neu »Historisches Museum« und verstand es in gewissem Sinn als Museum für das Vaterland und als Bildungsinstitution. Zwar wurde 1839 noch sein Kommentar zu den Lithographien der Zwickauer Altartafeln veröffentlicht.⁴⁷ Dazwischen gibt es jedoch keine Quellen über weitere Aktivitäten. Warum er letztlich nichts mehr zum Verein beitrug, kann nicht nachvollzogen werden. Der Kauf des Rittergutes in Dittersbach 1830, der ihm viele verwalterische, künstlerische und bauliche Arbeiten auferlegte, mochte einer der Gründe gewesen sein. Seine Erfahrungen im Sächsischen Kunstverein, den er 1828 bis 1833 leitete, und die träge Arbeit im Altertumsverein, die trotz seiner wohlgemeinten *Hinweisungen* und den Erfolgen in Zwickau und Annaberg unmittelbar nicht besser wurde, waren wohl weitere Faktoren.

45 Quandt schrieb den Dresdener Flügelaltar bereits 1816 van Eyck zu, immerhin im beliebten *Journal des Luxus und der Moden*; siehe Quandt 1816 (1), S. 836. Offiziell wird die Erstzuschreibung heute Aloys Hirt im Jahr 1830 attestiert. S. a. Neidhardt 2017, S. 351–352.

46 Magirius 2001, S. 480; Magirius 1989, S. 54–55; Ermisch 1900, S. 18–20; Klemm 1835, S. XIX–XXIV.

47 Quandt 1839 (1), S. 1–14.



30 Georg Friedrich Kersting, *Faust im Studierzimmer*, 1829, Öl auf Leinwand, 68 × 53 cm, Berlin, Privatbesitz

HÖHERE AUFGABEN: Der Sächsische Kunstverein

Nur wenige Jahre nach der Gründung des Königlich-Sächsischen Altertumsvereins war Johann Gottlob von Quandt maßgeblich am Aufbau des Sächsischen Kunstvereins beteiligt, dessen erster Vorsitzender er von 1828 bis 1833 war. Ein wichtiger Faktor für die Kunstvereinsgründungen in Deutschland waren oftmals private Initiativen gebildeter Bürger, die sich bei privaten Zusammenkünften zu Gesprächen über Kunst trafen.¹ Solche hatte auch Quandt in seinem Haus organisiert. Hier ging es in erster Linie um die Betrachtung von Kupferstichen nach Werken Alter Meister. Gleichzeitig wurden aktuelle Fragen der Kunst diskutiert.² Wie schon im Altertumsverein engagierte sich Quandt schon früh bei neuen Initiativen. Er erhoffte sich dadurch eine positive Ausstrahlung der Künste auf die Gesellschaft. Dabei setzte er besondere Hoffnungen in die zeitgenössische Historienmalerei, die er gezielt zu stärken suchte (Abb. 30). Der Kunstverein sollte ihm dabei helfen.

Die Gründung des Sächsischen Kunstvereins

Erste Ideen zu einem sächsischen Kunstverein waren von Leipzig ausgegangen.³ Ein Zirkel von Kunstfreunden, zu denen auch der in Leipzig geborene Quandt gehörte, versuchte dort zwischen 1824 und 1826 einen Kunstverein zu gründen. Es han-

delte sich dabei um die erste bürgerliche Initiative für einen sächsischen Kunstverein. Quandt lebte zwar schon seit einigen Jahren in Dresden, verkehrte aber noch gelegentlich in Leipzig und ging verschiedenen Geschäften nach. Dazu gehörten die Sitzungen der Kunstfreunde. Diese forderten Statuten aus München und Berlin an, entwarfen nach diesen Vorbildern ein Reglement und schlugen vor, dass gleichberechtigte Ableger in Leipzig und Dresden geschaffen würden.⁴ Danach suchte man die Unterstützung des Königs und der entsprechenden Behörden in Dresden. Quandt war Mitunterzeichner dieses Anliegens.⁵

Der Gründungsversuch fiel in Dresden durch. Wahrscheinlich war man sich am Ort der königlichen Regierung, der königlichen Akademie der bildenden Künste und der königlichen Sammlungen bewusst, dass ein Kunstverein nicht in der Provinz entstehen konnte.⁶ Der Generaldirektor der Kunstakademie, Heinrich Vitzthum von Eckstädt, trieb ab 1826 die Gründung eines sächsischen Kunstvereins in Dresden voran. Er sammelte die Statuten bereits gegründeter Vereine und trat dem Preussischen Kunstverein in Berlin bei. Vorbild für seine Entwürfe waren die Berliner Statuten. Dementsprechend standen sie der Akademie nahe, aus deren Ausstellungen die Kunstwerke für den Verein hauptsächlich gewonnen werden sollten.⁷ In einer ersten Einladung zur Gründung des Kunstvereins formulierte

1 Bertsch 2009, S. 565–572; Hempel 2008, S. 55–68, bes. S. 66; Schmitz 2001, S. 30–38.

2 Quandt 1826 (I), S. V–VI: »Mehrere Kunstfreunde sammelten sich allwöchentlich an einem bestimmten Tage. Gemeinsame Neigung machte Angelegenheiten der Kunst gewöhnlich zu den vorherrschenden Gegenständen des Gesprächs [...]. So fand sich Stoff zu schriftlicher Entwicklung in ruhigen, einsamen Stunden; denn erst durch das Niederschreiben wird man sich seiner Gedanken recht klar bewußt. Auf diese Weise sind folgende kleine Abhandlungen über Verbesserungen von Kunstakademien, über die Stellung der bildenden Künste zum Staate und mehrere andere hier noch nicht mitgeteilte entstanden [...].« S. a. Bertsch 2009, S. 568–572; Bemmman 1925, S. 36.

3 Rüfenacht 2016, S. 92. Zu den Bemühungen um einen Leipziger Kunstverein und Quandts Unterstützung bei der Gründung eines solchen vgl. ebd., S. 91–98.

4 Quandt verwies auf die organisatorischen Schwierigkeiten, einen »doppelten Verein« zu bilden. In der Folge fokussierte man auf Leipzig als Vereinsort. Protokoll vom 22.10.1824 über die Gründung eines sächsischen Kunstvereins in Leipzig, in: Leipzig, MdbK, Kunst-1. Die Bildung eines Vereins der Kunstfreunde in Leipzig [betr.] (Kunstverein – Sonnabend-Gesellschaft), 1824–1826, fol. 16r. S. a. Hommel 2000, S. 119.

5 Brief von Veit Schnorr von Carolsfeld, Direktor der Leipziger Kunstakademie und Mitinitiator des Leipziger Vereins, an Heinrich Vitzthum von Eckstädt vom 3.2.1826 und »Einladung zur Teilnahme an einem Vereine der Freunde der bildenden Kunst in Leipzig zur Förderung dieser Kunst im sächsischen Vaterlande durch lebende, zunächst sächsische Künstler«, in: HStADD, 11126 Kunstakademie, Nr. 96, fol. 5r–10v. Die Entwürfe zu der Einladung, in: MdbK, Kunst – 1. Die Bildung eines Vereines der Kunstfreunde in Leipzig [betr.] (Kunstverein – Sonnabend-Gesellschaft), 1824–1826, fol. 30r–45v. S. a. Bertsch 2009, S. 572; Briel 1987 (I), S. 16.

6 Anonym, »Plan zu einer immerwährenden Kunstausstellung« mit Statutenentwurf, in: KB 1826, Nr. 18, S. 71: »Ein solcher verunglückter Plan ist der für einen gewissen Ort entworfene nachfolgende, der sich der freundlichen Billigung der höchsten Behörden erfreute, aber an Ort und Stelle, da er den gewöhnlichen Geschäftsgang nehmen mußte, scheiterte.«

7 In den Akten zur Gründung des Kunstvereins liegen die Statuten des Leipziger Vereinsentwurfs, in: KB 1826, Nr. 18, S. 71–72 sowie die Statuten des Hamburger, Münchner und Preussischen Kunstvereins in Berlin. HStADD, 11126 Kunstakademie, Nr. 96, fol. 16r–19v. S. a. Briel 1987 (2), S. 14–15.

Vitzthum die Ziele. Der Verein sollte zu mehr Bestellungen führen und den Künstlern die Möglichkeit bieten, größere Kunstwerke zu vollenden, damit sie ihr Talent und ihre Phantasie entfalten konnten.⁸

Spätestens ab August 1827 nahm Quandt an den vorbereitenden Sitzungen teil. Die Statutenentwürfe sahen Kunstfreunde und Künstler im Vereinsvorstand vor.⁹ Dass das Dresdener Bürgertum die Initiative unterstützte, zeigt sich am so genannten Gründungstag des Sächsischen Kunstvereins. Zum 300. Todestag Albrecht Dürers am 7. April 1828, der, inspiriert vom Nürnberger Jubelfest, in Dresden von zahlreichen Bürgern feierlich begangen wurde, rief Carl August Böttiger im Namen der Kunstfreunde zur Stiftung des Vereins auf.¹⁰ Zum Künstlerfest hatten zahlreiche Leute Beiträge geleistet und 116 Personen saßen in der Gaststätte »Stadt Wien«, direkt neben Quandts Haus an der Klostersgasse in Dresden-Neustadt. Carl Vogel von Vogelstein hatte Porträts von Dürer gemalt, der Architekt Joseph Thürmer eine Ansicht Nürnbergs, Ranken und Verzierungen für den Festsaal entworfen. In Kästen und an den Wänden wurden originale Handschriften, Zeichnungen und Gemälde Dürers aus den königlichen Sammlungen präsentiert. Quandt hatte 104 gerahmte Kupferstiche ausgeliehen, die ebenfalls präsentiert wurden. Den denkwürdigen Anlass beging man mit zahlreichen Reden, Gesängen und Versen, die im *Spruch- und Liederkranz zum Albrecht Dürer's-Feste* publiziert wurden.¹¹ Während der Feier trat Carl August Böttiger zweimal auf und sprach über den Kunstverein. Danach wurden Unterschriftenlisten herumgereicht, die von 76 Teilnehmern unterzeichnet wurden. Gleichzeitig wurde Quandt als Vorsitzender des Vereins aufgestellt, was mit großem Applaus quittiert wurde. Er selber war wegen des doppelten Beinbruchs, den er sich Ende 1827 nach einem Sturz über zwei Stockwerke auf einer Baustelle in Leipzig zugezogen hatte, nicht anwesend. Die Nachricht seiner Wahl zum Vorstand überbrachte ihm eine Delegation von Kunstfreunden und Künstlern direkt vom Fest in sein benachbartes Wohnhaus. Darauf sprach man zu Ehren des Abwesenden drei Gedichte und prostete ihm zu.¹²

Quandt blieb dem Projekt gegenüber erst skeptisch und glaubte nicht richtig, dass der Verein auf Interesse stoßen würde. »Meine Ernennung zum Vorstand des Vereins, welche mehr das Werk einer augenblicklichen günstigen Stimmung als der Ueberlegung mir zu seyn schien, wollte ich ersterer nicht verdanken«, schrieb er seinem Freund Friedrich Rochlitz in Leipzig. Er berief die Mitglieder zu einer Versammlung zusammen, die seine Wahl formell bestätigte. Daraufhin wurden die endgültigen Statuten festgelegt. Quandt setzte sich für das erste Jahr noch bescheidene Ziele. Er wollte so viele Mitglieder gewinnen, dass zwei bis drei Kunstwerke angekauft werden könnten: »Was für jetzt die Hauptsache mir scheint, ist; daß junge Künstler aufgemuntert und Kunstfreunde auf talentvolle Jünglinge aufmerksam gemacht werden. Die Welt urtheilt nun einmal nach Schein u nach Vorurtheilen u daher verschafft es einem Künstler einen rühmlichen Namen wenn es von ihm heißt, daß sein Werk ein Kunstverein kaufte, als wenn er es an einen Privatmann verkauft hat u wäre dieser auch der größte Kunstkenner.«¹³

Die Entwicklung lief indes sehr erfreulich und die Mitgliederzahlen stiegen rasant an. Quandt vermutete, dass die Umstände ideal waren: »Wie [der Kunstverein] sich auf einmal, gleichsam wie ein Meteor in der Luft, erzeugt hat, nachdem mehrere überlegte Plane dieser Art unausgeführt geblieben sind, wahrscheinlich weil die frühern Veranstaltungen in der Absicht Einzelner lag, diesmal aber die Elemente in vielen lagen, welche nur einer Erregung bedurften und eines Mittelpunkts um als Glieder sich aneinander anzuschließen und wie das wuchs, ist wirklich wunderbar und überraschend. Es ist erstaunlich daß in einem Lande, in welchem zur Erweckung des Kunstsinn von Seiten des Königs während einer langen Regierung nicht eben viel gethan worden war, in kurzer Zeit [...] 180 Personen beytragen, bey welchen man wahre Theilnahme an der Sache selbst voraussetzen darf, weil dieser Verein kein von oben herab eingesetzter, sondern freiwill[ig] gebildeter ist.«¹⁴ Tatsächlich beteiligte sich auch König Anton, der den 1827 verstorbenen und von Quandt kritisierten Friedrich August I. abgelöst hatte, mit einem jährlichen Beitrag über 500 Taler zur

8 Heinrich Vitzthum von Eckstädt, *Einladung zum Beytritt zu einem zu errichtenden Verein der Freunde bildender Künste in Sachsen*, 1826: »Selbst den ausgezeichnetern Künstlern fehlt es nicht selten an Bestellungen für größere Arbeiten, und sie werden alsdann vielleicht zu lange auf solche beschränkt, welche ihnen und ihrem Streben die eigentliche Befriedigung nicht gewähren, und welche, anstatt das Talent und die Phantasie zu immer neuer Thätigkeit anzuregen, beydes vielmehr, zum Nachtheil der Kunst einschläfern.« HStADD, 1126 Kunstakademie, Nr. 96, fol. 61r–v, ebenso die Einladung vom 19.3.1827, ebd., fol. 109v.

9 Einladung zu einer Besprechung, u. a. an Quandt vom 10.8.1827, in: HStADD, 1126 Kunstakademie, Nr. 96, fol. 101r–v. S. a. Briel 1987 (2), S. 27, Anm. 20.

10 Kovalevski 2010, S. 4; Schmidt-Funke 2006, S. 63; Schmitz/Strobel 2001,

S. XVIII–XIX; Briel 1987 (2), S. 15. Zu den öfters begangenen deutschen Dürer-Festen siehe Thimann 2015, S. 24–27.

11 Dürerfest 1828, S. 1–3. »Der treffliche Kunstfreund Hr. v. Quandt hatte 104 in 20 großen Bildrahmen verständig zusammengeordnete echte Kupferstiche Dürers beige-steuert, also fast alles, was die genauesten Verzeichnisse unter Dürers Monogramm aufzuführen vermögen, in erwähnten Abdrücken.«

12 Dürerfest 1828, S. 32–39; Zur Wahl während seiner Genesung siehe Brief von Quandt an Friedrich Rochlitz vom 4.6.1828, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 26–28. S. a. Schmidt-Funke 2006, S. 63–64.

13 Brief von Quandt an Rochlitz, vom 4.6.1828, in: Schmitz/Strobel 2001 S. 27–28.

14 Brief von Quandt an Johann Heinrich Meyer vom 28.10.1828, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 32.

finanziellen Stabilisierung des jungen Vereins.¹⁵ Mit viel Verve verscrieb sich der Verein der Förderung sächsischer Kunst und Künstler, wie es das erste Statut verlangte.¹⁶ Vorsitzender und Komitee trugen hierfür eine große Verantwortung, da nur sie die Ankäufe steuerten. Die Mitglieder erhielten je nach Anzahl gezeichneter Aktien zu fünf Taler Lose für die jährliche Verteilung der angekauften Kunstwerke und wählten das Komitee an einer der zwei um Weihnachten und Ostern anberaumten Generalversammlungen.¹⁷

Unter der Förderung der Künstler verstand Quandt explizit nicht die materielle Förderung in dem Sinn, als Künstler durch Verkäufe an den Verein ihren Lebensunterhalt besser finanzieren konnten. Vielmehr wollte der Vorsitzende sie zu gehaltvollen und großen Werken anregen, die keinen guten Absatz fanden, wie er immer wieder betonte. Dies waren vor allem Historien Gemälde. Entsprechend zog er über das erste Jahr Bilanz: »Wir hätten gewünscht, im historischen Fache der Malerei, Gemälde von höherem Werth zu finden, allein es bot sich hierzu keine Gelegenheit dar, und wir müssen hoffen, daß die Künstler durch den Verein zu höheren Aufgaben ermuthigt werden. Auch können wir die Bemerkung nicht verbergen, daß die Bilder von historischen Gegenständen, welche sich etwa noch fanden, nur kleine Figuren enthielten, an welchen sich weder der Zeichner bewähren, noch die innere geistige Bildungskraft in ihrer ganzen Fülle entfalten und verkünden kann: denn es erfordert eine Figur von etwa zwei Drittheil Lebensgröße eine weit vollständigere Kenntnis der Formen, als eine kaum einen Fuß große, und es kann sich der Künstler durch eine Composition von nur wenig größern Figuren mehr, als durch ein Bild von vielen kleinen Figuren beurkunden.« Das Fazit des Gründungsjahres war also durchgezogen. Einerseits war Quandt von den Motivinhalten nicht überzeugt, andererseits machte er technische Probleme aus.¹⁸

Streitfragen: Preisaufgaben und Vereinsaufträge

Da bereits nach dem ersten Jahr ein Überschuss in der Kasse blieb, entbrannte eine Diskussion um die Frage, ob der Verein Preisaufgaben ausschreiben sollte. Diese waren bis dahin nicht vorgesehen.¹⁹ In Wettbewerben sollten Künstler zu einem vorgegebenen Bildgegenstand Entwürfe einreichen. Der Sieger erhielt einen Preis. Vorbild waren die Preisaufgaben Goethes und Johann Heinrich Meyers zu Themen der griechischen Mythologie in Weimar zwischen 1799 und 1805, deren Eingaben in den *Propyläen* öffentlich diskutiert worden waren, sowie neuere Versuche in verschiedenen deutschen Städten.²⁰ Antreiber der Diskussion war der Archäologe und Mitglied des Vereinskomitees Carl August Böttiger. Er kannte die Weimarer Preisaufgaben noch aus eigener Erfahrung, stand aber gar nicht in der Gunst Goethes, weil er als boshafter Rezensent eines Goethe-Theaters und der Ergebnisse der Preisaufgaben von 1802 galt. Letztere hatten einen handfesten Skandal hervorgerufen.²¹ Umso pikanter ist es, dass Quandt, der wissen musste, dass Böttiger aufgrund seiner Missgunst Weimar verlassen hatte, Goethe auf die Preisaufgaben ansprach und um einen Erfahrungsbericht bat.²² Goethe, erst wenige Wochen zuvor als Vermittler der Weimarer Kunstfreunde dem Sächsischen Kunstverein als Mitglied beigetreten und mit Quandt in Kontakt, erbat sich etwas Zeit für eine ausführliche Antwort. Er betonte, man solle vorsichtig sein und im Jahr 1829 damit noch zuwarten.²³

Die Diskussionen im Verein kamen vorerst zu keinem Ergebnis, so dass Quandt einen Aufsatz druckte und an die Mitglieder verteilte, worin er sich gegen eine Einführung von Preisaufgaben aussprach.²⁴ Er glaubte, dadurch die Eigenständigkeit künstlerischer Ideen zu unterlaufen. Vielmehr wollte er die Künstler anregen, sich zu bilden. Der Kunstverein sollte ihnen

15 Die Zusage des Königs erfolgte am 15.10.1828, in: HStADD, 11126 Kunstakademie, Nr. 96, fol. 140r.

16 Erste Statuten vom 14.5.1828, in: HStADD, 11126 Kunstakademie, Nr. 96, fol. 133r–134v.

17 Zusammenfassung der Statuten bei Kovalevski 2010, S. 5–6. Zur Organisationsstruktur der Kunstvereine und Verlosungen siehe Schmitz 2001, S. 52–57, 272–288.

18 Unter den acht verlostten Ankäufen des Jahres 1828 befand sich nur eine kleine Historie von Carl Gottlieb Peschel, *Rebecca und Elieser*. Jahresbericht des Sächsischen Kunstvereins für das Jahr 1828, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 124v. Köhler 2002, S. 23. S. a. Kovalevski 2010, S. 20, Kat. Nr. B–C 2.

19 Siehe dazu den Brief von Quandt an Johann Heinrich Meyer vom 28.10.1828, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 33: »Noch erlauben Sie mir eine Erklärung darüber zu geben, warum in den Statuten des Kunstvereins keine Preisaufgaben erwähnt werden [...]. Unsere Gründe sind aber diese; daß wir auf keine Weise den Strebungen der Künstler durch Aufgaben eine Richtung geben, sondern eines jeden Anlagen und Neigungen wollten frey walten lassen. [...] Daher suchen wir ebenso sehr ja fast mehr noch auf das Publicum als auf die Künstler zu wir-

ken, indem wir uns bestreben jenem Liebe u Theilnahme zur Kunst einzuflößen.«

20 Klaus 2001, S. 187–200. S. a. Briel 1987b, S. 22–23.

21 Schmidt-Funke 2006, S. 150–152. Über Böttigers Unbeliebtheit in Weimar siehe ebd., S. 78–84; Klaus 2001, S. 196, der Kontext des Eklat S. 190–197.

22 Brief von Quandt an Goethe vom 6.12.1828, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 43: »Wenn Ew Excellenz uns über diesen Gegenstand belehren wollen, so würde dies ein unschätzbarer Beweis Hoch Dero Wohlwillens seyn, doch bin ich nicht so kühn darum zu bitten und wage kaum es zu hoffen.« S. a. Schmidt-Funke 2006, S. 152–154.

23 Goethe an Quandt am 10.12.1828: »Was die Veranstaltung von Preisaufgaben betrifft, so bitte damit vorsichtig zu Werke zu gehen, und allenfalls das nächste Jahr damit noch inne zu halten.« Schmitz/Strobel 2001, S. 44. Laut Schmidt-Funke 2006, S. 153 wusste Goethe zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass Böttiger hinter der Propagierung der Preisaufgaben stand.

24 Jahresbericht des Sächsischen Kunstvereins für das Jahr 1828, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, 125r. S. a. Brief von Quandt an Goethe vom 2.3.1829, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 49.



31 Friedrich Gießmann, *Bildnis Johann Gottlob von Quandt*, 30.7.1829, schwarze Kreide, weiß gehöht auf grau-ockerbräunlichem Tonpapier, 222 × 188 mm, München, Privatbesitz

dabei anleitend zur Seite stehen und nicht durch finanzielle Fördermittel unter die Arme greifen. Zudem wollte Quandt vermeiden, durch die Wettbewerbe falschen Ehrgeiz zu fördern statt wahres Streben nach Kunst. Er sah die Preisaufgaben demnach nicht als Chance, Historiengemälde zu fördern, sondern wollte durch Bildung Künstler und Publikum dazu bringen, die guten Gemälde schätzen zu lernen.²⁵ Böttiger reagierte mit einer Gegenschrift im *Artistischen Notizenblatt*. Er glaubte, mit Preisaufgaben die vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten gegebener Themen zu vermitteln, gegen die Unentschlossenheit der Künstler anzukämpfen und bei den Betrachtern die *Arte di vedere*, die Kunst des Sehens, zu fördern.²⁶

Im Sommer 1829 erwähnte Quandt Goethe gegenüber, der Antikenforscher bestürme ihn immer noch mit Vorschlägen bezüglich Preisaufgaben (Abb. 31). Goethe antwortete knapp, Böttiger solle Themenvorschläge für die Ausschreibungen machen.

Grundsätzlich gälten ihm der Verweis auf die dreißig Jahre zuvor stattgefundenen Weimarer Preisaufgaben nichts: »Daß man Preisaufgaben aufgestellt und daß sie zu ihrer Zeit genutzt, wird nicht geläugnet, das aber beweist noch nicht daß der Dresdner Verein 1829 Dergleichen aufgeben solle.«²⁷ Der Weimarer Dichter blieb aufgrund der durchwachsenen Erfahrungen der Idee gegenüber skeptisch.

Zum Ende des Jahres publizierte Quandt *Ueber Preisaufgaben für bildende Künstler*. In dem Bändchen ließ er seine Stellungnahme vom Anfang des Jahres, Böttigers Replik aus dem *Artistischen Notizenblatt* und eine erneute Antwort seinerseits abdrucken. Besonders die *Arte di vedere*, die Böttiger durch Preisaufgaben zu fördern glaubte, nahm er zum Anlass der Widerlegung. Die Kunst des Sehens sei nicht durch Experimente, wie sie Preisaufgaben darstellten, förderbar, sondern allein durch die Betrachtung »hoher Kunstwerke«. Nur an diesen würde sich der angeborene und nicht erlernbare Sinn für das Schöne, welcher die wahre *Arte di vedere* sei, entfalten. »Viele«, so Quandt, »würden über diese Concurrenzbilder [q.e. Wettbewerbsbilder – AR] schreiben, ohne die *Arte di vedere* zu besitzen, in den Salons würde man vielleicht ihrer [...] erwähnen, aber sie auch im Augenblicke wieder vergessen; in schöngeistreichen (sic!) Boudoirs höchstens ein Stündchen, sich selbst gern hörend, über diese Bilder und Aufgaben sprechen und auf Cafées darüber streiten.«²⁸ Quandt glaubte nicht an eine nachhaltige Kunstförderung durch Preisaufgaben.

Damit war das Thema vorerst abgewendet, jedenfalls war es kein Diskussionspunkt in der Generalversammlung im Dezember 1829.²⁹ Allerdings wurde auch die Frage nicht geklärt, wie mit den Vereinsüberschüssen umzugehen sei. Böttiger selbst hatte daher in seinem Aufsatz vorgeschlagen, wenigstens den Versuch zu wagen, Künstler zu einem frei gewählten Bildgegenstand ihre Vorschläge einsenden zu lassen. Er berief sich auf einen Gedanken Quandts in einem Aufsatz über die Kunstakademien in Deutschland, den dieser in seiner *Geschichte der Kupferstecherkunst* von 1826 publiziert hatte.³⁰ Quandt hatte vorgeschlagen, junge Künstler der Akademien sollten einem Komitee von drei Kunstkennern drei Vorschläge beliebiger Themen unterbreiten. Nach der Wahl des besten Bildthemas sollte der Künstler einen Karton entwerfen. Hierüber würde erneut diskutiert: »Die Comité muß diesen Entwurf prüfen und

25 Quandt 1829 (1), v. a. S. 10–13; Quandt 1826 (1), S. 288–289.

26 Böttiger, in: Quandt 1829 (1), S. 31–33: »Wenn Göthe jene [...] Aufgaben aufstellte, so war es ihm [...] darum zu thun, daß junge Künstler und feurige Köpfe daran lernten, was vortheilhafte, gleichgiltige und widerstrebende Gegenstände wären und wie mannigfaltig bei einem Gegebenen die Motive seyn könnten. [...] Und ist denn [...] die dadurch vielfach angeregte Aufmerksamkeit und Bildung in der arte di vedere für die Besuchenden gar nichts werth?«

27 Brief von Goethe an Quandt vom 11.7.1829, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 59. S. a. Schmidt-Funke 2006, S. 153–154.

28 Quandt 1829 (1), S. 40–41. S. a. Schmitz 2001, S. 238.

29 Quandt, Einberufung der Generalversammlung am 21.12.1829, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 183r–184v.

30 Böttiger, in: Quandt 1829 (1), S. 32–33.

den Künstler auffordern, über das Rechenschaft zu geben, was sie an dem Entwurf etwa auszusetzen findet. Hat der Künstler Gründe anzuführen, durch welche er seine Composition gegen die aufgeworfenen Fragen und erregten Bedenklichkeiten vertheidigen kann, so haben die Beurtheiler sich damit zu befriedigen; nur das Grundlose ist als fehlerhaft in einer malerischen Composition zu betrachten.«³¹ Dadurch wollte Quandt die Künstler zu höheren Aufgaben anregen.

Für den Kunstverein hingegen erachtete er ein wie das von Böttiger vorgeschlagene Prozedere nicht als angebracht. Dennoch kam er nicht umhin, sich Gedanken über Aufträge durch das Komitee zu machen. In einem Brief an Julius Schnorr schrieb er daher im Juli 1829: »Ich hoffe immer, die Kunst sollte wie ein Baum, ohne Zwang, ohne künstliche Mittel aufwachsen, wodurch sie freyer u fröhlicher gedeihen würde. Allein es fehlt vielen Künstlern an innerm Triebe u Kraft u so haben sie einen Antrieb von außen nöthig. Daher werde ich mich wohl noch entschließen müssen, Bestellungen bey dem Kunstvereine einzuführen, so ungern ich auch darauf eingehe.«³² Sein Anliegen, Künstlern, die eigene Ideen hatten, als Kunstkenner zur Verfügung zu stehen, musste also andere Vorzeichen erhalten: es mussten die Kunstkenner sein, welche die Künstler zu eigenen Ideen anregten – dies aber in voller Freiheit.

Für die Generalversammlung 1829 wurde daher auf die Tagesordnung gesetzt, die bis anhin statuarisch nicht möglichen Aufträge nach dem Vorlegen von Entwurfsskizzen gutzuheißen. Quandt erhoffte sich dadurch großformatige, vielfigurige Historien: »Wir machten jedoch die Erfahrung, daß in Rücksicht der Künstler die genomme Maßregel nicht immer die

erwartete Wirkung haben konnte, weil viele zunächst für ihren Unterhalt sorgen und daher Brodarbeiten annehmen, größere Unternehmungen bei Seite legen und sich auf kleine Bilder, welche sichrer und leichter Absatz finden, beschränken müssen. Hieraus entsteht der Nachtheil, daß selbst Talentvolle ihre Kräfte nicht in vollem Maße entwickeln können und am Ende zurückgehen.«³³ Das Ziel der Aufträge sollte es sein, weg von den gut verkäuflichen und beliebten kleinformatigen Genre- und Landschaftsbildern hin zur aufwendigeren Historienmalerei zu gelangen.³⁴ Zugleich wollte er mit den Künstlern in Kontakt treten und sie in Themenwahl und Ausführung beraten.³⁵ Der Antrag auf Statutenänderung wurde mit großer Mehrheit angenommen und Aufträge des Sächsischen Kunstvereins damit ermöglicht.³⁶

Die Statutenänderung war sehr dringend geworden, denn Quandt hatte seine Rollen als privater Kunstsammler und als Vorsitzender teilweise vermischt, auch wenn dies offiziell nicht der Grund für die Anpassung war. Unmittelbar nach der Ausstellung der Akademie in Dresden im August 1829, wo der Verein die Auswahl für die Ankäufe normalerweise traf, hatte Quandt das Historiengemälde *Faust im Studierzimmer* des Meißner Malers Georg Friedrich Kersting als Privatmann angekauft (vgl. Abb. 30). In einem Schreiben an den Kunstverein schlug er es zur Übernahme und Verlosung vor, was Ende des Jahres auch geschah. Quandt betonte, »der Künstler [habe] den Dichter glücklich benutzt u eine malerische Zusammenstellung, vieler im Gedichte erwähnter Gegenstände u Umstände, hervorgebracht.«³⁷ Dieser private Ankauf durch den Vereinsvorsitzenden blieb nicht der einzige.³⁸ Quandt beabsichtigte mit diesen Vor-

31 Quandt 1826 (1), S. 289–290. Böttiger nutzte Quandts Beispiel zugunsten seiner eigenen Argumentation für die Preisaufgaben. Dies wies Quandt in seiner Replik deutlich zurück: »Endlich muß ich noch feierlich dagegen protestiren, daß meine schon längst gemachten Vorschläge, welche Sie erwähnen, die aber keine Berücksichtigung erhalten haben, nicht in eine Classe mit Preisaufgaben gestellt, oder mit diesen verwechselt werden, denn sie unterscheiden sich in der Absicht, Verfahrungsweise und Wirkung ganz und gar von Preisaufgaben.« Quandt 1829 (1), S. 44.

32 Brief von Quandt an Schnorr vom 20.7.1829, in: SLUB Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 164. Zit. nach Schmitz/Strobel 2001, S. XXIV.

33 Quandt, Einberufung der Generalversammlung am 21.12.1829, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 184r. Zum Marktcharakter der Kunstvereine siehe Schmitz 2001, S. 336–352.

34 Quandt, Notizen zur Rede an der Generalversammlung am 21.12.1829, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 204v. »Indes aber scheint die Historienmalerey der Ermuthigung [zu bedür]fen, welche freylich von der Mehrzahl der Kunstliebhaber am wenigsten begünstigt worden war und wir [?] daher es uns besonders angelegen seyn lassen, [wenn in?] diesem Fache sich nur einigermaßen Hoffnung [erwe]ckendes zeigte, zu berücksichtigen.« Durch die schlechte Qualität des Mikrofilms waren die Wörter im Falz der Akte nicht mehr lesbar, weshalb sie aus dem Kontext, mit eckigen Klammern bezeichnet, ergänzt wurden.

35 »Hiervon wären folgende gute Wirkungen zu hoffen: [...] Daß durch

Vorlegung von Modellen, Skizzen oder Cartons, welche die Künstler aus eignem, freien Antriebe entworfen haben, dem Comité Gelegenheit gegeben würde, mit den Künstlern in ein beratendes Verhältnis zu treten. Fände so mancher Künstler, der ohne Rathgeber oft nur auf sich selbst beschränkt ist, auf diese Weise Veranlassung, seine Ideen klarer zu entwickeln, wodurch seine Werke an Vollkommenheit gewinnen würden.« Quandt, Einberufung der Generalversammlung am 21.12.1829, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 184r.

36 Annahme mit 56 : 19 Stimmen. Der neue Paragraph über die Aufträge unter §5 der revidierten Statuten. Protokoll der Generalversammlung und Statuten, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, vor fol. 229f. S. a. Jahresbericht für das Jahr 1829 vom 31.3.1830.

37 »Da mir jedoch dies Gemälde, für welches Achtzig Thaler gefordert wurden, des Beyfalls werth zu seyn schien, so habe ich mich dessen Besitzes versichert. Wenn die verehrten Comitemitglieder durch Abstimmung dieses Gemälde für würdig erklären, für den Preis gekauft zu werden, so trete ich dieses Bild an den Comité für 80B wieder ab.« Brief Quandts an die Komiteemitglieder vom 27.8.1829, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 174r–v. Ebenso in der Einberufung der Generalversammlung vom 21.12.1829, ebd., fol. 184v: »[...] und ist erbötig, wenn diese Gemälde den Beifall des Comité verdienen, solche an den Verein für das den Künstlern bewilligte Honorar abzutreten.« S. a. Kovalevski 2010, S. 60, B–C 25.

38 Quandt an Goethe am 16.8.1829, in: Schmitz-Strobel 2001, S. 63–65. Weitere Privatankäufe: eine Madonna von Carl Gottlieb Peschel und

käufen Gemälde, die er für gut befand, vorzeitig für den Verein zu sichern. Hierfür gab er auch Werke nach Entwürfen in Auftrag. Bei Annahme durch das Komitee trat er sie zum gleichen Preis ab. Statuarisch war dieses Vorgehen zwar korrekt, wie es gar in der Begründung für die Statutenänderung hieß: »Da aber bisher Bestellungen nicht statutarisch(sic!) zulässig waren, jedoch von den Umständen fast dringend gefordert wurden, so hat der Vorstand des Vereins, v. Quandt, um nicht gegen die Statuten zu handeln, auf seine Gefahr bei einigen Künstlern, nach vorgelegten Zeichnungen, Gemälde bestellt, welche einen größeren Aufwand von Zeit und Kraft verlangen, als ein Künstler an nicht bestellte Arbeiten wagen kann.«³⁹ Die »dringlich geforderten Umstände« bezogen sich natürlich auf die Historienmalerei. Dieser Subtext deutet an, dass Quandt in einer Vermischung als privater Mäzen und offizieller Vertreter des Vereins seine eigenen Interessen verfolgen, durch die Ankäufe gewisse Vorentscheide treffen und mit geschickter Argumentation – wie im Fall der »Ermütigung« statuarisch begründet – die Ankaufsent-scheide zu steuern vermochte. Dabei halfen ihm seine weitreichenden Künstler- und Kunstkennerkontakte, die er bei Bedarf aktivieren konnte.

Im Februar 1830 erfolgte die Ausschreibung eines ersten Auftrags ohne Themenvorgabe. Anders als bei der Preisaufgabe, die einen eng begrenzten Gegenstand zur Aufgabe gehabt hätte, sollten die Bewerber Entwürfe zu selbst gewählten Motiven einreichen. Ziel war demnach nicht das Gewinnen eines Wettbewerbes, sondern der Zuspruch des Auftrags. Die Künstler sollten eine größere Komposition mit Figuren, die idealerweise Zweidrittel der Lebensgröße maßen, entwerfen. Was Quandt darunter verstand, formulierte er in der Ausschreibung: Die Kunst könne »nur durch Anregung für historische Gegenstände [...] wahrhaft gefördert und vom Gemeinen und Alltäglichen zum Edlen geführt werden [...]. Den üblichen Ausdruck: Geschichtsmalerei, wollen wir im weitern Sinne des Worts verstanden wissen und begreifen darunter die Darstellungen von bedeutenden Zuständen oder Handlungen, es mögen diese nun aus der Geschichte im engern Sinne, oder dem Bereiche der Poesie geschöpft seyn, sich eine tiefere Gemüthstimmung oder ein höherer sittlicher Grund ausspricht, als in den Bildern des alltäglichen Verkehres der Menschen, die dem Genremaler darzustellen überlassen bleiben.«⁴⁰ Wie wichtig Quandt die Förderung der Historienmalerei war, zeigt sich auch darin, dass er die Kosten für die Zu- und Rücksendung selber übernahm und nicht der Vereinskasse in Rechnung stellte.

Die Frage der Kunstkennerschaft bei Goethe und Quandt

Parallel zur Frage der Preisaufgaben und der Aufträge des Komitees entfaltete sich eine Diskussion mit Goethe, die ohne diesen Kontext nur unvollkommen einzuordnen bliebe. Quandt hatte den Vertreter der Weimarer Kunstfreunde über die Entscheidungen im Verein wie immer auf dem Laufenden gehalten. Dieser reagierte in vereinspolitischen Fragen jeweils nur knapp. Nach der Verlosung der Ankäufe von 1829 verlangte der Dichter aber zu den nach Weimar verlostten Gemälden genauere Erläuterungen. Dies führte zu einer sich über mehrere Briefe hinziehenden Diskussion über die Rolle des Kunstkenners bei Aufträgen.

Dabei ging es um drei Gemälde: ein Landschaftsbild des Norwegers und Dahl-Schülers Thomas Fearnley, um eine Ansicht des Kreuzgangs des Großmünsters Zürich des ehemaligen Dresdener Akademieschülers und in der Schweiz tätigen Malers Otto Wagner sowie um die Historie *Tobias' Abschied* von Carl Gottlieb Peschel. Die ersten beiden Lose gewann die Zarentochter Maria Pawlowna, Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach, das dritte die Mutter des Großherzogs, Luise von Hessen-Darmstadt. Quandt berichtete Goethe am 25. Januar 1830, er hoffe, dass die Bilder in Weimar Beifall erhalten würden, denn sie zeigten, dass die Dresdener Künstler »nach Vervollkommnung streben.«⁴¹

Tatsächlich schien Goethe nicht beglückt gewesen zu sein. Gelungene Arbeiten waren ihm auch deswegen umso wichtiger, als es sich bei den Gewinnerinnen um die höchsten Ehrenleute Weimars und Förderer der Künste handelte. So forderte er am 6. Februar bei Quandt genauere Angaben zu den Künstlern an, um ihre Bilder besser einordnen zu können. Die Auftragsfrage aufgreifend, schrieb er an Quandt: »Erlaubt sey mir nun auch zu sagen: daß bei den wirklich Verdienstlichen dieser Bilder, mir die von Denenselben vorgeschlagene Bestellung nur noch wünschenswerther erschienen; denn hätte man sich früher über diese Bilder, mit einsichtigen Kennern berathen, so wäre Verschiedenes, einen vollkommen guten Eindruck störende, leicht zu vermeiden gewesen.«⁴² Goethe glaubte also, dass in einem Auftragsverhältnis die Kunstkenner – in diesem Fall natürlich Quandt und die Komiteemitglieder des Sächsischen Kunstvereins – den Künstler auf Probleme und Fehler hätten hinweisen können. Der Dichter führte aus, dass er sich das Verhältnis von Künstler und Kunstkenner als produktiv vorstelle, dass der

eine Landschaft von Adrian Ludwig Richter, *Rocca di mezzo*. S. a. Briel 1987a, S. 23; Kovalevski 2010, S. 64–65, 70, Kat. Nr. B–C 27, 30.

39 Einberufung der Generalversammlung vom 21.12.1829, HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 184v.

40 Ausschreibung des Auftrags, in: *Artistisches Notizenblatt*, hrsg. v. Carl

August Böttiger, 20.2.1830, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 254r–v und KB 1830, Nr. 23, S. 92.

41 Brief von Quandt an Goethe vom 25.1.1830, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 82. S. a. Kovalevski 2010, S. 48–53, Kat. Nr. B–C 17–19.

42 Goethe an Quandt am 6.2.1830, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 84.



32 Ferdinand Anton Krüger nach Carl Gottlieb Peschel, *Tobias' Abschied*, 1829, Kupferstich, 199 × 175 mm (Bild), Frankfurt a/M, H. W. Fichter Kunsthandel

Kenner den Künstler unterstütze, dessen Idee bis ins Detail zur Ausführung zu bringen. Aus einer grundlegenden Skepsis heraus fragte er rhetorisch, ob für diese Tätigkeit der Kenner überhaupt dem Künstler gewachsen sei.⁴³ Goethe suchte den regen Austausch zwischen Künstler und Kunstfreund, bei dem sich die beiden »in Rath und That zu steigern, ja zu überwinden suchen, bis sie zuletzt vollkommen einig geworden und ein völlig fertig congruierendes Bild entstanden ist.«⁴⁴ Der Brief verdeutlicht, dass der Weimarer Dichter gerne bei den Ankaufsentcheidungen in Dresden mitgeredet hätte.⁴⁵

Diese Skepsis provozierte Quandt zu einer ausführlichen Antwort. Er beschrieb wie verlangt die Biographien der drei Künstler und erklärte seine Vorstellung der Rolle von Kunst Kennern. Am Wichtigsten sei die Erarbeitung einer guten Idee im Kunstwerk. Dort wo die Stringenz in der Durchführung fehle, solle der Kenner einhaken. Es sei seine Aufgabe, »auf so-

kratische Weise« den Künstler zur Entwicklung seiner eigenen Ideen zu bringen. Dabei müsse der Ratgeber »indirekt« vorgehen, dem Künstler in der Entwicklung seines Bildmotivs also Freiheiten lassen. Er solle ihm nichts ein- oder ausreden, da »ein geheimer innerer Zusammenhang mit der Idee statt findet, denn das Bild entsteht immer, mit, in und durch die Idee.«⁴⁶ Der Kunstkenner sollte sich in erster Linie in den Künstler einfühlen und ihn nur sanft in eine andere Richtung führen. Im Zweifelsfall würde sich die Kunst schon selber ihren Weg bahnen. Der Kunstkenner müsse im Hintergrund agieren.

Da der Vereinsvorsitzende verstanden hatte, dass Goethe mit den verlostten Gemälden nicht zufrieden war, nahm er Peschels und Wagners Gemälde, heute nur noch als Kupferstiche überliefert, zum Beispiel. In *Tobias' Abschied* empfand er die verhüllte Mutter im Hintergrund als unlogisch (Abb. 32). In einer realen Szene hätte diese zu Tränen gerührt beim Jungen stehen sollen. Zwar verstand Quandt das verhüllte Gesicht als Topos des Schmerzes, doch schien ihm dies zu übertrieben: »Ist der Schmerz so groß, daß er sich verhüllen muß? Und wird bey dem Scheiden nicht die liebevolle Mutter den Anblick des Sohnes noch einmal recht tief ins thränenvolle Auge fassen?«⁴⁷ Quandt ging also von seinen eigenen Vorstellungen einer realen Abschiedsszene aus und nicht von kunsthistorischen Topoi. Daher empfand er diese Partie in Peschels Historie als unentwickelt. Gleichzeitig wird hier Quandts idealistische und immer wieder erwähnte »Idee« etwas greifbarer.

Bei Wagner argumentierte er ähnlich. Er meinte, in einen Kreuzgang gehörten keine Spaziergänger (Abb. 33). Diese wären eher in einer Markt- oder Straßenszene zu erwarten und stünden daher im Widerspruch »mit der Idee des Heiligtums«.⁴⁸ Diese letztlich für Goethe kaum befriedigende Antwort zog nur noch eine lakonische Replik nach sich: »Ueber die Frage, inwiefern man bey Künstlern Werke bestellen und ihnen unter der Arbeit mit gutem Rath an Handen gehen solle, habe vielfach nachgedacht und finde große Schwierigkeit darin, daß Künstler und Kenner sich nicht leicht verstehen werden.«⁴⁹

Die Ungereimtheiten zwischen Goethes und Quandts Vorstellungen von Kunstkennerschaft werden im diplomatischen Charakter der Vereinsbriefe nur bedingt wahrnehmbar. In gewissem Sinn manifestiert sich in der unterschiedlichen Wahr-

43 Ebd.: »Der Künstler hat oft einen sehr guten Gedanken, dessen Ausführung er auch gewachsen ist, aber er hat ihn nicht in allen einzelnen Theilen durchdrungen und da kommt ihm des einsichtigen Kenners Theilnahme wohl glücklich zu Hülfe; wie ich an meinem eigenen dichterischen Beyspiele weis und in einem langen Leben vielfach erfahren habe. Hiebey aber entsteht eine große und bedeutende Frage: Ist der Kenner und Kunstfreund der Sache gewachsen?«

44 Goethe an Quandt am 6.2.1830, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 85. S. a. Grave 2005, S. 255–257.

45 »Daß aus der Ferne hierin wenig oder nichts zu thun sey läßt sich

vermuthen, ja sogar einsehen.« Goethe an Quandt am 6.2.1830, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 85.

46 Brief von Quandt an Goethe vom 12.2.1830, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 86–90.

47 Brief von Quandt an Goethe vom 12.2.1830, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 89.

48 Schmitz/Strobel 2001, S. 89. S. a. Brief von Quandt an Goethe vom 16.8.1829, in: ebd., S. 63–65.

49 Brief von Goethe an Quandt vom 27.5.1830, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 92.



33 Otto Wagner nach dem eigenhändigen Gemälde, *Kreuzgang am Dom in Zürich*, 1829, Kupferstich, 182 × 241 mm (Bild), Frankfurt a/M, H. W. Fichter Kunsthandel

nehmung jedoch in Ansätzen bereits eine Entwicklung, die in die Richtung einer professionalisierten Kunstgeschichte deutet. Quandt als Kenner suchte weniger den direkten Umgang mit den Künstlern, sondern zog sich auf eine Position zurück, die es ihm erlaubte, aufgrund seiner Kenntnis der Kunstgeschichte sein Urteil zu fällen und den Künstler allenfalls durch sachliche Argumente umzustimmen. Während Goethe, selber Dichterkünstler, sich hier auf seine Kunstideale bezog, so traute Quandt der Kunst selber zu, sich ihren Weg zu bahnen. Diese Anschauung lässt sich nur dadurch erklären, dass der Dresdener Kunstkenner einen Überblick über die verschiedenartigen Entwicklungen in der Kunstgeschichte hatte.

Genau dies zeigt sich in Bezug auf den hier dargestellten Interessenskonflikt der beiden unterschiedlichen Briefpartner in

Dresden und Weimar erst, wenn man weitere Quellen zu Rate zieht. Besonders Goethes ausgeprägtes Antikenideal entpuppt sich hier als der Schlüssel zu den Differenzen. Quandts andersgeartetes Kunstverständnis, dessen Faszination für die Alten Meister, seine Förderung der Nazarener und sein fortwährendes Bemühen um einen Ausgleich der nördlichen und südlichen Kunstschulen hatte ein in Ansätzen wissenschaftliches Interesse an der Geschichte der bildenden Künste zur Folge.⁵⁰

Die erst im Zuge der umfassenden Goethe-Rezeption publizierten Briefentwürfe und Tagebuchnotizen zeigen, dass Goethe die Diskussion über Kunstkennerchaft mit Quandt eigentlich noch nicht hatte aufgeben wollen. So hat sich das Konzept einer nicht abgesandten Antwort auf dessen letzten Brief erhalten. Darin hatte der Weimarer skizziert, Historienmaler

50 Zur Frage der Verwissenschaftlichung von Kunstkennerchaft am Beispiel des Dresdener Holbein-Streits siehe Beyer 2010, S. 201–217; Bättschmann/Griener 1998, S. 13–16.

sollten zu vorgegebenen Themen aus der griechischen Mythologie oder dem Nibelungenlied mehrere Skizzen entwerfen. Dabei ergäbe sich mit Bestimmtheit Gutes, so dass der Kunstliebhaber »wegen des Einzelnen nicht zu mäkeln noch zu markten braucht«, da er das Thema in Auftrag gegeben habe.⁵¹ Auch äußert er sich, biblische Motive seien bereits zu oft durchgearbeitet worden und würden nichts Neues bringen. »Die hohe Kunst«, so schrieb er, »muß selbständig seyn, weder Frömmigkeit noch Patriotismus dienen hier zum Supplemente.«⁵² Dies ist eine eindeutige Spitze gegen Quandt, der als Unterstützer der Nazarener galt, seit er auf seiner Romreise 1819/20 zahlreiche Bestellungen bei diesen Malern in Auftrag gegeben hatte. Gleichzeitig verdeutlicht die Aussage, dass Goethe mit Peschels Gemälde *Tobias' Abschied* unzufrieden war. Im selben Monat Mai 1830, in den die Diskussion mit Quandt fiel, äußerte er sich gegenüber dem Weimarer Staatskanzler Friedrich von Müller regelrecht frustriert: »Was für ein unseliger Kunstkenner ist Quandt! Lauter Tobias zu akquirieren! Sind doch die Dresdner selbst blind und bedürften der Fischblase allerseits. Vielleicht wird in der Elbe einmal ein tüchtiger Hecht gefangen, mit dessen Leber man ihnen die Augen auswischen könne.«⁵³ Die Aussage bezog sich über das Weimarer Los hinaus auf zwei weitere Ansichten aus der Tobias-Geschichte, die der Kunstverein 1829 angekauft hatte.⁵⁴

Von alldem wusste Quandt nichts. Im Detail lag Goethe auch falsch. Wie der Vorsitzende des Sächsischen Kunstvereins nämlich im *Jahresbericht auf das Jahr 1829 bis Ostern 1830* schrieb, wurde 1829 vor allem die Historienmalerei berücksichtigt. Dabei waren die Tobias-Motive bei weitem nicht die einzigen Ankäufe. Wenn auch keine Darstellungen nach antiken Mythologien, kamen nebst den drei Szenen aus der Tobias-Geschichte aus dem apokryphen Buch *Tobit* in der Bibel zwei weitere biblische Motive und ein Gemälde nach Goethes *Faust* zur Verlosung.⁵⁵ Dies geschah aus dem Grund, als sich der Verein im ersten Paragraphen der Statuten als Hauptzweck zur Unterstützung und Ermutigung der Künstler verpflichtet hatte.

Quandt betonte, dass Bildnisse, Landschaften und Genrebilder genügend verkauft würden, weswegen die Historienmalerei im Zentrum gestanden habe. »Von diesem Standpunkte aus wünschen wir, daß unsere Ankäufe betrachtet werden mögen.«⁵⁶

In diesen unterschwelligsten Differenzen entpuppt sich ein grundlegender Unterschied im Kunstverständnis von Goethe und Quandt. Dessen war sich der Dresdener Vereinsvorsitzende schon lange bewusst. Mit dem 1817 vom Schweizer Maler und Kunstberater Johann Heinrich Meyer verfassten Aufsatz *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst*, der in Goethes Zeitschrift *Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Mayn-Gegenden* erschienen war, begann sich zu zeigen, dass Quandt und der Weimarer Dichter zwei verschiedenen Generationen und Sichtweisen angehörten. In dem Pamphlet verurteilte Meyer die Kunstrichtung der Nazarener in Rom als falschen Weg und erhob das Stilideal des antiken Griechenlands als einziges Vorbild für die Künstler.⁵⁷ Der Aufsatz wurde im Namen der Weimarerischen Kunstfreunde publiziert und Goethe beeinflusste ihn wesentlich. In vielen Briefen bereitete er das Erscheinen vor und sprach von einer Bombe, die »in den Kreis der Nazarenischen Künstler hinein plumpen« würde. Er bemitleidete, wie »ein herrlicher, seit langen Jahren unter deutscher Malerjugend nicht so angehäufter Fonds von Geist, Kraft, Liebe, Geschicklichkeit, Fleiß und Beharrlichkeit durch solche geistige Onanie fruchtlos vergeudet« würde.⁵⁸

1818 griff Quandt in einem Brief an Schnorr mit einer gewissen Verwunderung Goethes Kunstansichten auf und verglich sie mit seinen Leitsätzen: »Der Mittel und Augenpunkt meiner Betrachtungen, ist der Mensch und alle Kunstgegenstände, ja ganze Epochen der Kunst betrachte ich als Äußerungen, des ewig fortschreitenden Menschengestes, der niemals einen Rückschritt thut. [...] Unter diejenigen welche dem Gange des Menschengestes ein gebieterisches Halt zurufen, gehört doch auch der große, verehrungswürdige Göthe. Er hält nun einmal den antiken Standpunkt für den einzig richtigen, ohne zu bedenken, daß dieser doch auch immer nur ein Punkt in der

51 Nicht abgesandtes Konzept zum Brief von Goethe an Quandt vom 27.5.1830, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 95.

52 Schmitz/Strobel 2001, S. 95.

53 Müller/Goethe 1982, S. 193. S. a. Schmitz/Strobel 2001, S. 293; Eberlein 1928, S. 17; Bemann 1925, S. 36.

54 Rudolph Julius Uschner, *Abschied des Tobias* und Gustav Adolph Henning, *Tobias' Heilung*. Siehe Kovalevski 2010, S. 54–55, Kat. Nr. B–C 20–21.

55 Kovalevski 2010, S. 52–55, Kat. Nr. B–C 19–21, S. 58–61, Kat. Nr. B–C 23–25. S. a. den Bericht von Quandt an Goethe vom 30.12.1829, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 76–78.

56 Jahresbericht des Sächsischen Kunstvereins von 1829 bis Ostern 1830 von Quandt, datiert 31.3.1830, fol. 231r: »Beim Ankauf dieser Kunstwerke behielt der Ausschuss immer den Hauptzweck des Vereins: Ermutigung der Künstler, im Auge, und glaubte dabei vorzugsweise das Fach der Geschichtsmalerei berücksichtigen zu müssen, da

die Bestellungen und Ankäufe aus eignen Mitteln der Kunstliebhaber sich fast ausschließlich auf Bildnisse, Landschaften und etwa Genre=Gemälde beschränken.«

57 Meyer/Goethe 1817 [1999], S. 124–125. Der Aufsatz erschien in der zweiten Ausgabe der Zeitschrift *Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Mayn-Gegenden* im April 1817, abgedruckt in: FA 1999, Bd. 20, S. 103–129. Zu Goethes Anteil am Artikel siehe Kommentar, ebd., S. 814–828. S. a. Thimann 2013, S. 301–305; Tauber 2011, S. 418–420; Apel/Greif 1997, S. 619–639; Locher 2001, S. 156–163.

58 Die Zitate aus Briefen Goethes an Knebel (17.3.1817) und an Meyer (28.5.1817), in: MA 1994, Bd. 11.2, S. 987, 988. S. a. den Kommentar, in: ebd., S. 979–1006. Der Ausspruch der »geistigen Onanie« stammt von Friedrich Rochlitz, der am 22.5.1817 Goethe in einem Brief für den Aufsatz dankte, dazu der Kommentar von Hendrik Birus, in: FA 1999, Bd. 20, S. 828–831. S. a. Thimann 2013, S. 305–308.

Sphäre ist, welche die Menschheit umkreisen soll.«⁵⁹ Die engagierte Stellungnahme des 31-jährigen geschah freilich bevor er in die Kreise des Weimarer Dichters vorstieß. Dennoch blieb ihm der Unterschied stets präsent.

Nachdem Quandt im April 1820 aus Rom zurückkehrte und ein paar Tage in Weimar verweilte, wurde er durch Meyer bei Goethe eingeführt: »Der alte Hofrath Mayer (sic!) gewann ein[e] Art Zärtlichkeit zu mir, obwohl er wußte, daß ich ein Freund u Anhänger der neuen Schule war.«⁶⁰ Während des Besuchs erkundigte sich Goethe nach den deutschen Künstlern in Rom, darunter nach Overbeck. Quandt nahm sich vor, den Dichter mit beispielhaften Nachdrucken nazarenischer Künstler aus seiner eigenen Sammlung zu beschenken: »Blos um den ehrwürdigen Greis [...] mit seinen Zeitgenossen zu versöhnen, bin ich Willens, nach u nach ihm einige von meinen Bildern [...] zur Ansicht zuzusenden.«⁶¹

1826 griff er in seinem Aufsatz über die deutschen Kunstakademien Meyers Text über die neudeutsche Kunst noch einmal auf. Der zentrale Vorwurf des »mystischen Strebens«, den Meyer und mit ihm Goethe den jungen deutschen Künstlern in Rom gemacht hatte, deutete er zum Kompliment um. »Mir scheint es, als wenn dieses Beiwort, recht verstanden, vielmehr einen Lobspruch enthielte [...]. Denn ist nicht jedes erhabene Kunstwerk in dem edelsten Sinne mystisch zu nennen? inwiefern es dem Verstande unbegreiflich bleibt, wie dadurch eine Idee in ein Wirkliches sich verwandelt, ein Übersinnliches zu einem Wahrnehmbaren wird, und das Kunstwerk Symbol selbst des Göttlichen ist.« Auch das Patriotische wollte er positiv verstanden wissen, da es sich auf eine »Vorliebe für die Ei-

genthümlichkeit des deutschen Volks« beziehe. Sein Fazit aus der Umdeutung des Meyer-Goetheschen Manifestes gegen die neudeutsche Kunst mutet geradezu ironisch an und ist letztlich eine Kritik an den beiden Weimarer Gelehrten: »Wenn nun der Charakter der neusten Kunst im edeln Sinne mystischreligiös-patriotisch ist, das Kunstbestreben im Anfang des verflossenen Jahrhunderts aber »modischgriechelndfranzösirend« oberflächlich genannt werden kann, so erheischt auch diese Verschiedenheit eine Verbesserung der Kunstschulen.«⁶²

Diese Differenz der Kunstanschauung bezog sich auf die Antike. Während sie für den Weimarer zentrales Vorbild und Höhepunkt war, war sie für Quandt ein Aspekt der Geschichte der Kunst und der Menschheit. Im Rückblick auf seine Bekanntschaft mit Goethe präziserte der Dresdener Kunstfreund: »Wie Goethe, der seinen Sinn an dem in sich abgeschlossenen und wesentlich plastischen Charakter der Antike gebildet und an den Anblick von Werken einer zur Meisterschaft gereiften Kunstperiode gewöhnt hatte, über die Richtung der wiedererwachenden deutschen Kunst und junge Künstler, aus deren anfänglichen Leistungen man allerdings nicht ahnen konnte, zu welchen Blüthen die Knospen sich entfalten würden, dachte, ist hinreichend bekannt, und in Eckermann's Gesprächen kommen Aeufferungen vor, welche, wie mir scheint, sich auf unsern Kunstverein beziehen.«⁶³ Welche Passagen dies waren, soll hier nicht näher untersucht werden. Die Korrespondenz zwischen Quandt und Goethe zeigt die Differenzen auf, wie das Beispiel von Carl Gottlieb Peschels *Tobias' Abschied* gezeigt hat. Trotz Goethes Vorbehalten war es dieser Künstler, der den ersten, offiziellen Auftrag des Sächsischen Kunstvereins erhielt.⁶⁴

59 Brief von Quandt an Julius Schnorr von Carolsfeld vom 17.5.1818, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv., Bd. 31, fol. 4r–v. Quandt nahm auch in seinem Aufsatz *Ueber das Altdeutsche in der Malerei* gegen Goethe und Meyer Stellung; Quandt 1818 (1), S. 265–266.

60 Brief vom 23.12.1820, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 17–19. Zu Meyers Entwicklung in Bezug auf die altdeutsche Kunst siehe Rössler 2013, S. 292–299.

61 Brief an Schnorr vom 7.1.1821, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 58r–v; s. a. Schmitz/Strobel 2001, S. 21. Dies geschah allem Anschein nach erst 1830. Eine Liste der zugesandten Umrissstiche nach Quandts Gemälden im Brief an Goethe vom 23.6.1830, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 97. Es handelt sich um vier Figurengruppen aus Botticellis *San Zenobio*, einem Gemälde nach Rogier van der Weyden, Perugino und der *Italienischen Landschaft* Rhodens. Siehe Rüfenacht 2018, SQ-6, SQ-28, SQ-30, SQ-69. Kat. Quandt 1868, Nrn. 4, 26, 28, 67. Louise Seidler berichtet, dass Goethe mit seinen Mittagsgästen gelegentlich unter anderem Abbildungen nach Werken aus Quandts Sammlung betrachtete; Seidler 2003, S. 64. S. a. Kovalevski 2006, S. 52.

62 Quandt 1826 (1), S. 271–274. Meyers Gegenposition lautet: »Da aber jener National-Enthusiasmus [beim Aufstand gegen Frankreich – AR], nach erreichtem großen Zweck [...] ohne Zweifel wieder ablegen und in die Grenzen einer anständigen würdigen Selbstschätzung zurücktreten wird, so kann sich alsdann auch die Kunst verständig fassen lernen und die beengende Nachahmung der ältern Meister aufgeben, ohne doch denselben und ihren Werken die gebührende und auf wah-

re Erkenntnis gegründete Hochachtung zu entziehen. Ein gleiches gilt für die Religiosität, die [...] ihn [den Deutschen – AR] zur schlimmsten Zeit aufrecht erhalten [...]. [Möge] dagegen aber alle falsche Frömmerei aus Poesie, Prosa, und Leben bald möglichst verschwinden und kräftigen heiteren Aussichten Raum geben.« MA 1994, Bd. 11.2, S. 341. S. a. Grave 2001, S. 87.

63 Quandt 2001 [1870], S. 238–239. Die *Gespräche mit Eckermann*, in: MA 1986, Bd. 19. S. a. Schmitz/Strobel 2001, S. XXXVII. Quandt lehnte das Antikenideal deutlich ab: Quandt 1819, Bd. 1, S. 69, 73.

64 Es handelt sich um das Gemälde *Joseph wird von seinen Brüdern verkauft*, heute in Würzburg, Martin von Wagner Museum. Es war eine von drei Einsendungen. Jahresbericht des Sächsischen Kunstvereins für das Jahr 1830, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 73v (S. 4). In einem Brief an Goethe vom 4.2.1831 beschrieb es Quandt: »Der Maler, so scheint mir, hat glücklich ein neues Motiv aufgefunden, welches uns mit dieser Scene versöhnt u ihr etwas das Gemüth rührend u tröstlich Ansprechendes verleiht. Der Kaufmann welcher Joseph von dessen feindlichen Brüdern einhandelt, scheint dies mehr aus Mitleid gegen den Knaben als aus Gewinnsucht zu thun. Der Künstler hat dies auf eine würdige u einfache Weise ausgedrückt, indem der Kaufmann das Kind bey der Hand faßt, die Brüder des Josephs ernst anblickt u ihnen mit der andern Hand Gold darreicht.« Schmitz/Strobel 2001, S. 116. Goethes Antwort blieb aus. S. a. Kovalevski 2010, S. 146, Kat. Nr. B-C 69; Köhler 2002, S. 23–24; Köhler 1994, S. 11; Briel 1987a, S. 23.

Unterschiedliche Vorstellungen von Kunst in Dresden und Weimar

Dass nicht nur Goethe mit den Dresdener Entscheidungen unzufrieden war, sondern auch Quandt durchaus eine andere Meinung hatte als der Weimarer, zeigt sich in einer kleinen Affäre um einen Auftrag an die Weimarer Malerin Louise Seidler im Jahr 1831. Der Sächsische Kunstverein ermöglichte es ihr, den eingereichten Karton *Malerei und Dichtkunst* als Gemälde auszuführen, das als Kupferstich überliefert ist (Abb. 34). Goethe hatte das Motiv seiner seit Jahren protegierten Malerin angeregt und empfahl es zum Ankauf für den Verein.⁶⁵ Der Dichter hatte sich bei seinem Beitritt in den Sächsischen Kunstverein versichern lassen, dass Künstler des Großherzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach Arbeiten einreichen und die Aktionäre an den Verlosungen teilnehmen konnten.⁶⁶ Der Auftrag an die Weimarer Künstlerin ist daher als Entgegenkommen seitens des Kunstvereins anzusehen, obschon er gegen die Statuten war. Eigentlich waren in diesem Jahr keine Überschüsse für Aufträge vorhanden.⁶⁷

Das Resultat führte zu erneut intensiviertem Dialog zwischen Goethe und Quandt. Das ausgeführte Gemälde von Louise Seidler wurde vom Komitee des Kunstvereins zuerst abgelehnt, weil es Fehler in der Anatomie der Figuren aufwies. Quandt beschrieb Goethe in der Folge sein Dilemma: »Dies setzt mich in die höchste Verlegenheit, denn einerseits fühle ich den schönen Sinn in diesem Bilde, will der Künstlerin wohl und wünsche durch den Ankauf eines größern Werks als bisher, den Beschützern und Freunden der Kunst in Weimar einen Beweis unsrer dankbaren Gesinnungen zu geben und andererseits erkenne ich die Fehler der Zeichnung, halte es für meine Pflicht, daß ich mich nicht in meinem Urtheile durch persönli-

che Zuneigung bestimmen lasse und war selbst derjenige, welcher verfloßnes Jahr gegen alle Rücksichten lebhaft stritt und behauptete: nur die Berücksichtigung des entschiednen Verdienstes oder Talents ganz allein und keine Hinsicht auf Gönner und Empfehlungen, sollte den Comite bey der Wahl von Kunstwerken leiten.«⁶⁸ Mit der Bitte, Goethe möge ihn unterstützen, schlug er daher vor, die Künstlerin solle in Dresden Korrekturen vornehmen. Der Dichter stimmte zu, ebenso die Malerin.⁶⁹ Quandt organisierte Gutachter in der Kunstakademie.⁷⁰

In der Folge erhöhte Goethe den Druck, weil er einem guten Ende für seine Malerin nicht zu trauen schien: »Was Sie Liebes und Gutes unserer Künstlerin erzeugen können, wird unserm hiesigen mit dem Ihren verbundenen Verein zu Gut kommen; da man, wie ich nicht verbergen will, hie und da zu wanken anfängt [...].«⁷¹ Als Seidler anfangs September 1831 bereits für die Korrekturen in Dresden weilte, verwies er auf die rückläufigen Mitgliederzahlen und gab beiläufig zu erkennen, er beabsichtige die Vereinsgeschäfte abzugeben.⁷² Quandt verstand und antwortete, man habe Seidler inzwischen einen Ankaufspreis für ihr korrigiertes Gemälde vorgeschlagen. Lakonisch reagierte er auf die implizite Rücktrittsdrohung: »Nur eine Frage erlauben mir Ew Excellenz noch an Dieselben zu richten: An wen sollen wir uns in Zukunft wenden? Ich zweifle nicht, daß mehrere Freunde der Kunst und der guten Sache bereitwillig seyn würden [...].«⁷³ Man hätte von dem glühenden Goethe-Verehrer eher Bedauern und Umstimmungsversuche als derartige Dreistigkeit erwartet. Doch hierin zeigt sich Quandts Eigenständigkeit und Abgeklärtheit. Er stellte die Vereinstätigkeit über die persönlichen Präferenzen. Goethes Antwort war ebenfalls kurz: er dankte für das »erwünschte Ende« der Seidler-Angelegenheit, legte die Namen neu beigetretener Weimarer Vereinsmitglieder bei und beschloss die

65 Brief von Goethe an Quandt vom 6.5.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 125: »Zugleich empfehle ein von Fräulein Seidler nachzusendendes Bild, worauf die Künstlerin viel Fleiß u ihr ganzes Talent aufgewendet hat.« Brief von Seidler an Quandt vom 19.5.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 179. Siehe Kovalevski 2010, S. 136, B–C 64b; zu Goethes Förderung Louise Seidlers siehe Kovalevski 1999, S. 45–47.

66 Beilage zum Brief von Goethe und Quandt vom 9.11.1828, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 39. Offizielle Bestätigungen des Sächsischen Kunstvereins: ebd., S. 210–211.

67 Jahresbericht des Sächsischen Kunstvereins für das Jahr 1830, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 74v (S. 6).

68 Brief von Quandt an Goethe vom 19.7.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 128–129: »Besonders scheint die schwebende Figur auffallend verzeichnet. [...] [S]o wollen die Arme sich nicht an die Schultern, die Beine nicht an den Leib fügen.«

69 Brief von Goethe an Quandt vom 23.7.1831: »Da man gedachter ihrer Arbeit unverkennbare Vorzüge einräumt und die Künstlerin selbst aufforde[rt] gewisse darin vorkommende Unrichtigkeiten zu verbesse[rn] so kann ich ihrem Wunsch nach Dresden zu gehen meine[n] Beyfall nicht versagen.« Goethe legte seinem Brief Seidlers Antwort vom 22.7.1831 bei. Die Malerin war etwas verzweifelt, da sie

ihrer Karton mehreren Künstlern, darunter dem Berliner Maler Karl Wilhelm Wach, vorgelegt hatte. Diese hätten die von Quandt angesprochenen Fehler nicht gesehen. Daher wünschte sie in Dresden eine Begutachtung durch Künstler. Die beiden Briefe in Schmitz/Strobel 2001, S. 131–132, 182–183. S. a. Kovalevski 2010, S. 11–12.

70 Naeke, Matthäi und Vogel. Brief von Quandt an Goethe vom 3.8.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 134.

71 Brief von Goethe an Quandt vom 1.8.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 133–134. Noch druckvoller am 13.9.1831: »Erlauben Sie mir zu sagen daß es politisch seyn wird unsern Künstlern etwas zu Gute zu thun«. Ebd., S. 135.

72 Brief von Goethe an Quandt vom 13.9.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 136: »Vorstehendes würde ich nicht aussprechen, die Angelegenheit unsrer guten Seidlerin Ihnen nicht nochmals empfehlen, wenn ich nicht, zu Ende dieses Jahres, diese Angelegenheit, mit mehrern mir obliegenden, in andere Hände zu geben mich genöthigt sähe.« S. a. Kovalevski 2010, S. 136.

73 Brief von Quandt an Goethe vom 19.9.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 139. Zum Ankauf siehe auch den Brief von Quandt an Seidler vom 17.9.1831, in: ebd., S. 185–186.



34 Julius Caesar Thaeter nach Louise Seidler, *Malerei und Dichtkunst*, 1831, Kupferstich, 178 × 202 mm (Bild), Frankfurt a/M, H. W. Fichter Kunsthandel

Geschichte, indem er meinte, er wolle sich von Dingen, die ihm wichtig seien, nicht trennen.⁷⁴

Die Affäre um Seidlers Gemälde ist trotz ihrer diplomatischen Lösung ein weiteres Beispiel, das die unterschiedlichen Ansichten der beiden Korrespondenten nachzeichnet. Im offiziellen Jahresbericht auf das Jahr 1831 lobte Quandt zwar kurz das Bild. Immerhin stand Goethe dahinter.⁷⁵ Mit verhaltener

Skepsis formulierte er hingegen seinen persönlichen Brief an den Dichter: »Das Gemälde meiner werthen Freundin, der Seidler, hat viel Anziehendes durch eine zartsinnige Darstellung eines bedeutenden Gedankens. Es mag schwierig seyn, in der Erscheinung selbst, den Unterschied und doch auch die Verwandtschaft der bildenden Kunst und der Poesie auszudrücken [...] und doch ist es der Künstlerin wohl gelungen.«⁷⁶ Man

74 Brief von Goethe an Quandt vom 10.10.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 140–141.

75 »Fräulein Seidler hatte eine Idee, die ihr Göthe gegeben, in einem allegorischen Gemälde dargestellt. Die Malerin hatte in die Züge der allegorischen Figuren schon im Entwurfe so viel Anmuth und Schönheit gelegt und den Rath der Künstler unsers Comités bei der Ausführung des Gemäldes so treulich befolgt, daß dieses Bild, wegen

des Gedankens, des Fleißes und der Darstellung, belohnenswerth geachtet wurde.« Jahresbericht des Sächsischen Kunstvereins von 1831 bis Ostern 1832, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 232v (S. 6); s. a. Kovalevski 2010, S. 126.

76 Brief von Quandt an Goethe vom 19.7.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 128–129.

wird hier den Eindruck nicht los, Quandt habe sich aus vereinspolitischen Gründen auf einen Ankauf eingelassen. Wenn er gegenüber Goethe die Schwierigkeit des Bildgegenstandes betonte und das gute Gelingen hervorhob, drückte er eher sein Wohlwollen gegenüber dem Ideengeber aus, dem die Künstlerin nicht ganz gewachsen war. Ob dessen Idee gut war, muss dennoch angezweifelt werden, auch wenn Quandt dies nie offen formuliert hätte.

Verständlicher wird dies, wenn man sich vor Augen führt, was er mit »Erscheinung« meinte. Dieser Begriff bezieht sich auf sein Diktum, dass Kunst ein Gedanke in anschaulicher Form sei. Das Kunstwerk ist demnach die visuell wahrnehmbare Erscheinung einer guten Idee. Doch diese Idee soll nicht abstrakt umgesetzt werden, sondern sich nach der Natur richten. In den *Briefen aus Italien*, die ein Jahr vor dem Ankauf des Gemäldes von Louise Seidler erschienen waren, schrieb er: »Allein, da die Kunst kein abstractes, sondern ein concretes Denken ist, ein Denken des Begriffs in einer Erscheinung, so bedarf der Künstler nothwendig der Kenntniss einer Erscheinungswelt, einer positiven Kenntniss [...] Er bedarf ein Reales, was er bloß durch Wahrnehmung in Besitz nehmen kann.«⁷⁷ Hierzu steht Seidlers Allegorie in einem Widerspruch. Sie stellt abstrakte Begriffe dar, die sich nicht in ein »reales« Motiv übersetzen lassen. Während ein Begriff wie die Mutterliebe sich in einer Madonnendarstellung, der Begriff der Weiblichkeit sich in der *Venus von Capua* manifestieren könne, so sei das Verhältnis von Dichtkunst und Malerei eben schwierig zur »Erscheinung« zu bringen.⁷⁸

Louise Seidler schrieb an Quandt, Goethe habe ihr vorge schlagen, das Flüchtige und Bleibende der beiden allegorischen Figuren auszudrücken.⁷⁹ Die Poesie ist demnach in ihrem aufwallenden Gestus als die Flüchtige, die ruhige Zeichnerin als die Bleibende zu interpretieren. Dieser Aussage liegt Gotthold Ephraim Lessings erfolgreiches Buch *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* von 1766 zugrunde. Lessing beabsichtigte mit der Schrift Malerei und Poesie voneinander abzugrenzen. Der Unterschied der beiden Künste liege in der

unterschiedlichen Darstellung von Zuständen und Handlungen. Zustände müsse die Poesie durch ihre Abhängigkeit von der fortschreitenden Zeit nacheinander beschreiben. Umgekehrt könne die Malerei Handlungen nur in einem bestimmten Moment vermitteln.⁸⁰ Dieser »fruchtbarste Augenblick« sei unmittelbar vor dem Höhepunkt einer Handlung. Damit würde die Phantasie des Betrachters angeregt, sich die Fortsetzung selber vorzustellen.⁸¹

Quandt war mit dieser Argumentation nur bedingt einverstanden. Er befürwortete zwar die Unterscheidung der Möglichkeiten und Grenzen der beiden Künste und die Forderung nach der Darstellung des richtigen Moments in der Malerei. Doch dass dieser Moment ein unentschiedener Zustand sei, glaubte er nicht.⁸² Genau dies hatte Goethe in seinem Artikel *Ueber Laokoon* in den *Propyläen* von 1798 als wichtigen Leitsatz für die Malerei aufgestellt: »Der höchste pathetische Ausdruck, den [die bildende Kunst] darstellen kann, schwebt auf dem Uebergange eines Zustandes in den andern.«⁸³ Das wiederum ist in Seidlers Bild als Allegorie dargestellt. Die Poesie weist in einem Akt der Bewegung die sitzende Malerei auf den rechten Moment hin, den es darzustellen gilt. Die Malerei soll das Flüchtige festhalten und zum Bleibenden erklären. Seidlers Allegorie nach Goethes Idee ließe sich im Einzelnen nach diesem Prinzip durchdeklinieren. Doch Quandt ging es um Grundlegenderes.

In den *Briefen aus Italien* hatte er bereits eine Kritik der Allegorie formuliert. Diese zeige nicht eine Idee im Kunstwerk, sondern deute nur darauf hin. Idee und Erscheinung bildeten keine Einheit und daher seien Allegorien keine echten Kunstwerke. Der Kunstschriftsteller sagte dies zwar nicht explizit in Bezug auf Seidlers Allegorie der *Poesie und der Malerei*, aber er schrieb es doch ziemlich deutlich: »Nun sollen wir aber durch eine Darstellung nicht bloß auf eine Idee schließen, sondern sie selbst darin anschauen; und deshalb sind Allegorien keine reinen Kunstdarstellungen, sondern gewöhnliche Nothbehelfe der Künstler, wenn sie unvermögend waren, die Idee in einem Bilde zu vergegenwärtigen.«⁸⁴ Interessanterweise richtete sich

77 Quandt 1830 (1), S. 298–299.

78 Zur *Venus von Capua*, heute im Museo Archeologico Nazionale Napoli, siehe Quandt 1830 (1), S. 74: »Meine Vernunft erkannte im Bilde, was sie von dem Begriff der Weiblichkeit forderte, und doch war es kein abstracter Begriff, sondern ein Concretes, ein mit der Erscheinung ganz verwachsenes Eins geworden.«

79 Brief von Seidler an Quandt vom 19.5.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 179.

80 Lessing 1766, S. 150–189, hier S. 153–154: »Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, heissen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Mahlerey. Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heissen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie. Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch

in der Zeit. [...] Folglich kann die Mahlerey auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper [...], schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.«

81 Lessing 1766, S. 23–28, hier S. 24: »So ist gewiß, daß jener einzige Augenblick [...] nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt [...]. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben.«

82 Quandt 1844 (1), S. 91–94, hier S. 93: »Das Wahre ist, daß der Moment nicht fruchtbar genug gewählt werden kann, daß Irrige aber, daß der unentschiedene Zustand der fruchtbarste Moment sey, den der Künstler wählen könne.« S. a. Quandt 1830 (1), S. 73–82.

83 Goethe 1798, S. 7–14, hier S. 12.

84 Quandt 1830 (1), S. 311–312: »Auch sucht die Allegorie durch Ideenassociation sich zu helfen und ist bloß hindeutend. So z. B. ist eine be-

schon Lessings Schrift gegen die »Allegoristerei« in der bildenden Kunst.⁸⁵ Noch erstaunlicher ist, dass Quandt in seiner Kritik an der Allegorie auf eine Unterscheidung Goethes zurückgreift. Der Weimarer hielt fest, dass ein Symbol fruchtbar für die Kunst sei, weil es das Ganze im Einzelnen zeige, wohingegen die Allegorie immer nur ein Beispiel eines Ganzen, und daher der Kunst unwürdig sei.⁸⁶ Umso bemerkenswerter erscheint dann Goethes Anregung zu einer Allegorie.

Quandts Vorstellungen von förderungswürdiger Kunst entsprach Seidlers Gemälde kaum. In seiner Ansprache zur Generalversammlung im Dezember 1831 erwähnte er es nicht und im Jahresbericht auf das Jahr 1831 behandelte er es nur knapp, obschon es der offizielle Auftrag des Kunstvereins war. Deutlich mehr schrieb er dagegen über die neuen Historien von Carl Gottlieb Peschel und August Richter.⁸⁷ Dadurch wird augenscheinlich, dass Quandt mit der Allegorie Seidlers nicht glücklich war.

So wie Goethe mit Peschels Tobias-Motiv wenig anfangen konnte, so fern lag es Quandt, Seidlers Bild zu rühmen. Die Werke dieser beiden Künstler wurden dabei Schauplätze der unterschiedlichen Ansichten ihrer Förderer.⁸⁸ Die beiden Bilder dienten der impliziten Kritik des jeweils anderen. Goethe und Quandt sprachen dies natürlich nie offen aus, sondern wussten ihre Meinungen in geschickter Sprache und Diplomatie zu verklausulieren. Dennoch ist die Förderung der Künste der größte gemeinsame Nenner. Ihr unterstellten sie beide auch ihre Ungereimtheiten. Damit ist wohl auch die andauernde Korrespondenz zwischen Quandt und Goethe bis zum Tod des Dichters im März 1832 zu erklären.

Neue Fördermaßnahmen

Diese Förderung nach seiner ganz eigenen Überzeugung beschäftigte Quandt als Vorstand des Sächsischen Kunstvereins nach Goethes Tod weiter: »Da unsere Künstler nicht so geist-

reich u thätig sind, wie ich hoffte, so können Preisaufgaben als Anregungsmittel für solche, welche ohne äußern Antrieb nichts hervorbringen würden, von einigem Erfolg seyn u ich habe daher selbst Preisaufgaben in Vorschlag gebracht, vorausgesetzt, daß zugleich auch Aufforderungen an Künstler ergehen, welche sie zur Ausführung selbst gewählter Gegenstände ermuthigen, wodurch dann auch erfindsameren Künstlern eine freye Geistesthätigkeit vergönnt wird.«⁸⁹ Die unterschiedlichen Vorstellungen über die Kunstankäufe, die fehlenden Historien und eine gewisse Enttäuschung über seine ins Leere laufenden Fördermaßnahmen führten Quandt 1832 doch noch einmal auf die Preisaufgaben zurück. Er, der noch drei Jahre davor vehement gegen Böttigers Vorstöße angekämpft hatte, griff nun selber das Thema auf. Ein ausführliches Manuskript von Anfang 1832 in den Kunstvereinsakten des Sächsischen Hauptstaatsarchives verdeutlicht dabei die Bedingungen und Begründungen, die er sich zurechtgelegt hatte. Die Preisaufgaben sollten den Fleiß fördern und dazu anregen, sich mit komplexen Bildgegenständen zu beschäftigen. Die gestellten Themen sollten klar formuliert und bildlich umsetzbar sein, da sich Künstler allzu oft nicht darstellbare Gegenstände zur Aufgabe machen würden. Schließlich sollten die Maler gezwungen sein, menschliche Figuren in mannigfaltigen Bewegungen zu zeigen, damit sie ihre anatomischen Kenntnisse verbessern könnten. Gerade dies war ihm sehr wichtig, »weil sie allein dem Künstler eine freye Thätigkeit verleiht und seine Sphäre erweitert, so daß er darstellen kann was er will, nicht bloß will, was er, nach seiner beschränkten Fähigkeit, kann.«⁹⁰ Es ging ihm also nicht einfach um einen technischen Aspekt der Kunst, sondern darum, dass die Figurenmalerei den Maler überhaupt erst zum freien Künstler mache. Von den Aufgabenstellern im Vereinskomitee erwartete er eine anregende Aufgabe, die den Geist beschäftige und das Auge erfreue und die nicht spitzfindig, sondern leicht lösbar sei.

In der Folge unterbreiteten die Komiteemitglieder Themenvorschläge für eine Preisaufgabe: Außer Carl Gustav Carus,

kannte Allegorie auf den Frieden eine Taube, welche in einem Helme nistet [...]. Allerdings muß Friede im Lande seyn, wenn eine Taube Zeit hatte, ihr Nestchen in einem Helme zu bauen [...]. Aber dies sind nicht Darstellungen des Friedens selbst, sondern Handlungen, welche auf Frieden schließen lassen.«

85 Lessing 1766, Vorrede, [s. p.]: »Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichten aus jener Uebereinstimmung der Malhery und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen. [...] Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malhery die Allegoristerey erzeugt; indem man jene zu einem redenden Gemählde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie mahlen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maasse sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen, und zu einer willkührlichen Schriftart zu werden.« Zu Lessings Kritik siehe ÄGB 2010, Bd. 1, S. 652–653. S. a. Scholl 2007, S. 233–239, 248.

86 Dazu Grewe 2015, S. 134–136.

87 Manuskript von Quandts Rede zur Generalversammlung vom 19.12.1831, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 152r–153v. Jahresbericht des Sächsischen Kunstvereins von 1831 bis Ostern 1832, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 232r–v (S. 5–6). S. a. Kovalevski 2010, S. 136, Kat. Nr. B–C 64b. August Richter, *Rebekka am Brunnen* und Carl Gottlieb Peschel, *Joseph wird von seinen Brüdern verkauft*, in: ebd., S. 132, 146, Kat. Nr. B–C 63, 69.

88 Zu Seidler siehe Kovalevski 2006, S. 259–264; Schmitz/Strobel 2001, S. 219–220; Kovalevski 1999, S. 45–47.

89 Undatiertes Manuskript von Quandt, in: HstADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 180r.

90 Undatiertes Manuskript von Quandt, Jan. 1832, in: HstADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 180v–181r.

der Szenen aus einer Schlacht zwischen römischen Legionen und den germanischen Truppen unter Arminius nach dem Historiographen Tacitus zur Diskussion stellte, schlugen alle- samt Themen aus der griechischen Antike, hauptsächlich aus Homers *Ilias* und *Odyssee*, vor.⁹¹ Dies ist vor dem Hintergrund von Quandts skeptischer Haltung gegenüber Goethes Griechen- land-Affinität erstaunlich. Man schien auf dieselben Mittel zurückzugreifen, wie die Weimarischen Kunstfreunde in ihren Preisauflagen um die Jahrhundertwende. Selbst Böttiger, der noch drei Jahre zuvor ganz allgemeine Themen wie »Mutter- liebe« oder »Abschied« vorgeschlagen hatte, wick nun auf die antike Mythologie aus.⁹² Zwar wird in Quandts Begründung seiner eigenen Vorschläge deutlich, warum er Szenen aus der *Ilias* und der *Odyssee* wählte. Er argumentierte mit Lessing, der in einem der *Briefe antiquarischen Inhalts* geschrieben hatte, Künstler sollten nicht Gemälde nach Homer malen, sondern homerische Gemälde.⁹³ Damit meinte Quandt, es seien nicht gelehrte und archäologische Bilder gefordert, sondern Bilder »in homerischem Geist«, also mit Frische und Wahrheit gemalt. Das Interessante an Historienbildern sei nicht die »genaue Darstellung wirklicher Begebenheiten«, sondern Phantasie und tiefer liegende Sinnzusammenhänge.⁹⁴

Freilich hatte dieses Argument wenig mit Lessing zu tun. Der schrieb nämlich im *Laokoon*, auf den sich die von Quandt zitierte Passage der *Briefe antiquarischen Inhalts* bezieht: »Ich finde, Homer mahlet nichts als fortschreitende Handlungen [...]. Was Wunder also, daß der Mahler, da wo Homer mah- let, wenig oder nichts für sich zu thun siehet, und daß seine Erndte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Kör-

per, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vortheilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesem Raum so wenig mahlen, als er will?«⁹⁵ In der Abgrenzung von Poesie und Malerei wollte Lessing ver- deutlichen, dass Homer gewisse Handlungen ausführlich be- handeln konnte, während er Ansammlungen von Menschen nicht genauer beschrieb. Da jedoch die Malerei, wie sein Haupt- argument lautete, der Zeitlichkeit unterworfenen Handlungen nicht wirklich verdeutlichen konnte, musste sie auf andere Bild- gegenstände ausweichen. Dies waren eben »schöne Körper in schönen Stellungen«.⁹⁶ Dieser mit Ironie formulierte Abschnitt, in dem der Dichter und Literat Lessing die bildenden Künste in ihre Schranken weisen wollte, formuliert genau das, was Quandt mit den Preisauflagen ernsthaft befördern wollte: die Darstellung des menschlichen Körpers anhand einer dem Dich- ter ähnlichen, aber eben eigenständigen Kunst.

In den Diskussionen der Vorschläge im Komitee wurde vor allem abgewogen, inwieweit die Preisauflagen eine vielfältige Figurenzeichnung fördern und das Gemüt ansprechen würden, wie Quandt zusammenfasste. Die Aufgabe von Carus nach dem römischen Historiographen Tacitus wurde als zu »geschicht- lich« empfunden.⁹⁷ Die Künstler sollten nicht archäologische, sondern anatomische Studien betreiben. Eines von Quandts eigenen Themen wurde verworfen, weil es zu akademischer, also lehrbuchmäßiger, Aktzeichnung veranlassen würde und der letzten, sehr kontrovers diskutierten Weimarer Preisauflage rund dreißig Jahre zuvor zu nahe sei.⁹⁸ Schließlich ent- schied man sich für den Vorschlag von Carl August Böttiger. Er lautete: »Hermes übergibt den neugeborenen Bachus (sic!) den

91 Alle Vorschläge der Komiteemitglieder, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 183r–189r sowie in Quandts Zusammenfassung der Diskussion vom 12.1.1832, in: ebd., fol. 199v.

92 Böttiger in: Quandt 1829 (1), S. 30. Sein Vorschlag in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 187r.

93 Quandt bezieht sich hier auf Lessing 1808, S. 13: »Hingegen die Ge- mälde, welche Caylus vorschlägt, sind mehr Gemälde zum Homer, als Homerische Gemälde, als Gemälde in dem Geiste des Homers und so angegeben, wie sie Homer selbst würde ausgeführt haben, wenn er, anstatt mit Worten, mit dem Pinsel gemalt hätte.« Lessings Text ist eine Reaktion auf eine Kritik an seinem *Laokoon*. Lessing kritisiert dort die Forderungen des französischen Kunstgelehrten Anne-Claude Philippe Comte de Caylus, der Homer aus der Sicht eines Malers lese und zahlreiche Passagen vorschläge, die exakt so gemalt werden könnten. Siehe Lessing 1766, S. 224–226: »Handlungen aber aus dem Homer zu mahlen, bloß weil sie eine reiche Composition, vorzügliche Contraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Alten ihr Geschmack nicht zu seyn [...].«

94 »Es dürfte hier wohl auch nicht überflüssig seyn, daran zu erinnern, was der scharfsinnige Lessing verlangt, daß die Künstler wohl homerische Gegenstände wählen, aber nicht, wie Caylus vorschlägt, Gemälde zum Homer, malen sollen (Lessings Schriften Berlin: 1808. Thl. II. S. 13). Es werden also hiermit nicht archäologische, nicht gelehrte Bil- der verlangt, sondern solche, welche in homerischem Geist gedacht

sind, mit der ganzen Frische u Wahrheit alter Kunst, denn es sind ja nicht geschichtliche Bilder, welche eine genaue Darstellung wirklicher Begebenheiten, wo also die Phantasie durch gegebene Umstände beschränkt ist, seyn solle.« Undatiertes Manuskript von Quandt, Jan. 1832, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 182r.

95 Lessing 1766, S. 155–156.

96 Zu dieser Kernthese des *Laokoons* siehe Lessing 1766, S. 150–189. S. a. AGB 2010, Bd. 1, S. 655–656.

97 Johann Gottlob von Quandt, Manuskript »Warum Kunstfreunde Preisauflagen ertheilen sollen« vom 12.1.1832, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 199v: »Hinsichtlich der Aufgabe 1 [Varusschlacht-Thema von Carus], wurde erinnert, daß dieser Gegen- stand, gewandete Figuren erfordern, welche den Künstler mehr zu archäologischen Forschungen über Bekleidung u Gewandung der Römer u Deutschen u geschichtliche Genauigkeit als zum Studium des Menschenkörpers veranlassen würde.«

98 Ebd., fol. 200r–v. Quandt schlug Achills Verfolgung der Troer in den Fluss Skamandros aus der *Ilias* vor. Der Bezug auf die Weimarer Preis- aufgaben war aber ungenau: Die letzte Preisauflage von 1805 war Herkules' Taten gewidmet. Das Thema »Achills Kampf mit den Flüs- sen« wurde in der dritten Preisauflage von 1801 gestellt. Eine Kont- roverse der Gelehrten brach hingegen 1802 bei der vierten Ausgabe zum Thema »Perseus befreit Andromeda« aus. Klaus 2001, S. 190–191, 198.

Nymphen auf dem Berge Nysa.« Die gestellte Aufgabe, so die Experten des Kunstvereins, verlange kenntnisreiche Zeichner, stimme den Betrachter positiv, weil Anmut und Freude zum Ausdruck komme, ein Mann, Frauen und ein Kind darstellbar seien und weil die Aufgabe für die Maler leicht zu fassen sei.⁹⁹

Anfang Februar erfolgte die Ausschreibung. Sie verlangte von den Künstlern einen Karton mit großen Figuren in mindestens Zweidritteln der Lebensgröße sowie eine Farbenskizze. Zudem wurde eingeschränkt, dass keine Gespräche zwischen den Figuren dargestellt werden dürften.¹⁰⁰ Auf die Ausschreibung gingen weniger als drei Entwürfe ein, so dass die Preisvergabe erst gar nicht stattfand.

Glücklicherweise hatte man noch eine weitere Preisaufgabe mit freier Themenwahl ausgeschrieben. Hier konnte tatsächlich ein Auftrag vergeben werden, der allerdings schon vor der offiziellen Preisausschreibung im Komitee diskutiert worden war. Es handelte sich um die neutestamentliche Geschichte *Die Speisung der Fünftausend* des Dessauer Malers Franz August Schubert. Das ausgeführte Gemälde wurde nach Quandts Austritt als Vorstand 1833 durch den Verein angekauft.¹⁰¹ Chancenlos blieb hingegen Louise Seidlers Entwurf einer Darstellung von Hagar und Ismael in der Wüste, denen ein Engel mit Proviant erscheint.¹⁰² Trotz hehrer Ziele musste der Versuch mit Preisaufgaben im Sächsischen Kunstverein als gescheitert angesehen werden. Mögliche Gründe scheinen in der Themenwahl zu liegen.

Historische oder mythologische Aufgaben

Dass zum gestellten Thema »Hermes übergibt den neugeborenen Bacchus den Nymphen auf dem Berge Nysa« zu wenige Eingaben gemacht wurden, erstaunt kaum. Es entstammte der *Bibliothek des Apollodoros*. Zwar ist diese Überlieferung eine wichtige Quelle zur griechischen Mythologie, die 1828 in einer neuen deutschen Übersetzung erschienen war. Doch ist kaum davon auszugehen, dass sie einer breiten Künstlerschaft bekannt war, zumal die Ausschreibung nicht näher definierte, woher sie stammte. Darüber hinaus waren die bekannten Geschichten aus der Bacchus-Mythologie diejenigen, in denen es um den Indieneroberer, um den Befreier und Bräutigam von Ariadne ging und nicht um dessen Adoption als Kleinkind.¹⁰³

Der eigenwillige Gegenstand war vom Antikenspezialisten Böttiger eingebracht worden. Er hatte schon früher über den Ariadne-Mythos in der antiken Kunst gearbeitet, aus dem die Geschichte der gestellten Preisaufgabe stammte und kannte Darstellungen auf antiken Denkmälern.¹⁰⁴ Seine Idee ging womöglich auf eine eigene, sehr gelehrte Auslegung eines römischen Sarkophagreliefs mit der Vermählung von Bacchus und Ariadne zurück, die er 1801 im ersten Heft seines *Archäologischen Museums* publiziert hatte.¹⁰⁵ Doch gerade diese Gelehrtheit steht in großem Widerspruch zum Anliegen des Kunstvereins, die Maler durch klar formulierte Preisaufgaben zu

99 Johann Gottlob von Quandt, Manuskript »Warum Kunstfreunde Preisaufgaben ertheilen sollen« vom 12.1.1832, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 200v: »Erstens weil sie zu mannigfaltigen Gestalten Veranlassung gäben und also geübte u kenntnißreiche Zeichner verlangen. Zweytens, weil beide das Gemüth ansprechen u zwar [...] durch die anmuthige u natürliche Freude der Nymphen, über das ihrer Pflege anvertraute Kind [...]. Drittens, fand man diese beiden Aufgaben, als leicht faßlich u darstellbar, folglich empfehlenswerth.« S. a. Briel 1987b, S. 25.

100 Ausschreibung der Preisaufgabe des Sächsischen Kunstvereins am 6.2.1832, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 216v. Zur Begründung der Einschränkung: »(...) weil oft Künstler durch den Gehalt der Gedanken in einer Rede zu dem Fehlgriffe verleitet werden, Sprechende darzustellen, und den Inhalt eines Gesprächs zur sichtlichen Wahrnehmung zu bringen glauben, welcher bildlich undarstellbar ist; denn nur was sichtlich deutbar, kann bildlich darstellbar seyn. Im Bilde aber sieht man sprechen, allein man hört die Worte nicht.«

101 Franz August Schubert, *Die Speisung der Fünftausend*, 1833, Lwd., 149 × 216 cm, Berlin, Gronert Kunsthandel siehe <https://gronert-kunsthandel.berlin/katalog/gemaelde/die-speisung-der-fuenftausend-durch-christus-franz-august-schubert-1833> (letzter Zugriff: 5.6.2018). Schubert hatte seinen Entwurf schon vor der Veröffentlichung der Preisaufgabe an den Kunstverein geschickt. Quandt erklärte ihm daher, er solle ihn zum Wettbewerb einreichen. Dabei brachte er zahlreiche Korrekturvorschläge an. Brief von Quandt an Schubert vom 3.1.1832, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 196r–197v. Auch nach dem Auftrag wurden zahlreiche Anpassungen gewünscht. Brief von Quandt an Schubert vom 14.1.1833, in: ebd., Nr. 3, fol. 7r–8v. Da der Maler 1834 für einen Romaufenthalt abreiste, schien er das Gemälde relativ schnell vollendet zu haben. Der Verein

verlangte in der Folge erneut Anpassungen und wollte das Preisgeld reduzieren, wogegen Schubert erfolgreich opponierte. Kovalevski 2010 S. 278, Kat. Nr. B–C 135b.

102 Brief von Quandt an Friedrich von Müller vom 11.1.1833: »Der Carton unsrer Freundin Louise Seidler, ist glücklich hier angekommen. Sie verlangte mein aufrichtiges Urtheil u ich glaubte ihr nicht vorenthalten zu dürfen, daß es mir scheint; als wenn sie sich in den Charakter und die Lage Hagers nicht denken konnte. In einem Augenblicke wo die Lebensrettung eines geliebten Kindes entschieden wird [...], ergreift das geängstete, natürliche, Weib, gewiß mit ungestümer Hast, das Rettungsmittel. In diesem Bilde aber, greift Hagar, nach der Schale die der Engel darreicht, mit so viel Anstand, wie eine Dame, die eine Tasse empfängt, die ihr jemand aus der Gesellschaft am Teetisch darreicht. Hagar ist schön, sogar sehr schön, aber keine leidenschaftliche Hagar u keine Dulderinn [...], wie überhaupt mehr der Verstand, als Phantasie u Gefühl, an diesem Bilde Theil hat.« Schmitz/Strobel 2001, S. 226.

103 Apollodor 2005, Buch III, 29. Die entsprechende Passage in der Übersetzung von Christian Gottlob Moser, *Apollodor's Mythologische Bibliothek*, Stuttgart: Metzler, 1828, III.4.3, S. 139: »Den Dionysus verwandelte Zeus in einen jungen Ziegenbock und entzog ihn auf diese Art der Rachsucht der Here. Hermes nahm ihn und brachte ihn zu Nymphen, welche zu Nysa in Asien wohnten [...]«. Die Stelle auch bei Ovid, *Metamorphosen*, Buch III, 310–315, was aber nicht die direkte Quelle sein kann, da Zeus das Kind hier den Nymphen direkt übergibt und nicht der Götterbote Hermes.

104 Böttiger 1801, S. 97, Anm. 19.

105 Böttiger 1801, S. 75–89. Ebd., S. 83–84 schildert er die Adoption des Bacchus. Der Sarkophag stammt aus der Caracalla-Zeit, zu Böttigers Zeit in Rom, Villa Casali, heute in Kopenhagen, Glyptothek Ny

Historiengemälden anzuregen. Böttiger selber hatte beabsichtigt, mit der Publikation des *Archäologischen Museum* einem gemeinen Publikum und Kunstschülern eben gerade nicht seltsame, sondern bekannte Mythen in antiken Kunstwerken vorzustellen.¹⁰⁶ Auch war ihm aufgrund seiner Erfahrungen mit den Weimarer Preisaufgaben bewusst, dass eingeschränkte Gegenstände kaum Erfolg haben würden: »Vielleicht waren selbst die doch sehr klug erwogenen Wahlen aus Homer's Heroenwelt bei den in den Jahren 1799–1801(sic!) von den Weimar'schen Kunstfreunden bestimmten Aufgaben[...] noch zu eng begrenzt und vielleicht bewirkte auch dieser Umstand (..) das damals allgemein beklagte Aufhören jener Aufgaben.«¹⁰⁷ Dass sich auch der grundsätzlich skeptische Quandt hatte überzeugen lassen, ja selbst zwei homerische Themen zur Auswahl gebracht hatte, ist erstaunlich. Man schien sich, um nichts zu riskieren, zu stark auf die akademische Forderung nach guter Figurenmalerei eingeschränkt und dabei den fehlenden Gegenwartsbezug des Themas übersehen zu haben. Das mythologische Motiv konnte kaum künstlerisches Interesse hervorrufen und scheint vielmehr den theoretischen Diskussionen zu entstammen, die – von Quandt protokollarisch festgehalten – in den Akten des Vereins überliefert sind.¹⁰⁸

Natürlich war es dem Vereinsvorstand ein Anliegen, dass sich die Künstler an neue und unbekannte Themen wagten. Doch in dieser Hinsicht wäre der Vorschlag von Carl Gustav Carus, eine Passage aus Tacitus' Beschreibung der Varusschlacht gegen Arminius, deutsch Hermann, zur Aufgabe zu bringen, viel aktueller gewesen. Tacitus' *Annalen* lagen seit 1830 in einer ganz neuen Übersetzung von Wilhelm Bötticher vor.¹⁰⁹ Im Zuge der napoleonischen Eroberungen und der Befreiungskriege setzte eine vermehrte Rezeption der Hermannsschlacht ein. Besonders die verheerende Niederlage des römischen Feldherrn Varus 9 n. Chr. im Teutoburger Wald war für die Glorifizierung des Cheruskerführers zum deutschen Helden sehr bedeutsam. Heinrich von Kleist hatte 1808 das Drama *Die Hermanns-*

schlacht geschrieben, das 1821 publiziert worden war. Caspar David Friedrich hatte 1812 das *Grab des Arminius* gemalt. Im Zuge der nationalstaatlichen Entwicklungen im 19. Jahrhundert wurde Hermann patriotisch vereinnahmt. Es entstanden Denkmäler und Opern für den germanischen Heroen.¹¹⁰ In diesem Kontext hätte Carus' Vorschlag höchste Aktualität gehabt und es wäre vorstellbar gewesen, dass ein solches Thema als Preisaufgabe für die Künstler interessanter gewesen wäre. Die thematische Beschränkung auf den Kampf um den römischen Adler, das Feldzeichen auf der Standarte der Legion, hätte auch ein Motiv vorgegeben, für das die Kunstgeschichte mit Leonardo da Vincis Kampf um die Fahne in der *Anghiarischlacht* anregend gewirkt hätte. Genau dies war Quandts Argument gegen Carus' Vorschlag: »Auch wird bei dieser Aufgabe der Künstler unwillkürlich gezwungen, an den ähnlichen Gegenstand, welchen L. da Vinci behandelt hat, zu denken u die Erinnerung an dieses Meisterwerk, durch welches die Aufgabe gelöst zu seyn scheint, müßte ihn nothwendig befangen machen.«¹¹¹ Der Vereinsvorsitzende dachte also vielmehr kunsthistorisch als dass er sich die Frage gestellt hätte, welche Themen für die Künstler von Interesse sein würden.

Das Problem der historisch-archäologischen Motive in der Historienmalerei sollte sich ein Jahrzehnt später in einem Gelehrtenstreit um zwei großformatige Bilder belgischer Künstler zu nationalen Themen erst richtig stellen. Die Gemälde lösten eine weitreichende Diskussion aus, wie eine neue deutsche Historienmalerei wirken solle. Mit Carus' Thema hätte der Sächsische Kunstverein in dieser Frage voranschreiten können. Doch vielleicht war die Zeit zwei Jahre nach den Umsturzversuchen der 1830er Revolutionen und den neuen Verfassungen in den deutschen Ländern noch zu früh, um sich gesamtdeutschen Geschichtsthemen zuzuwenden. Die Preisaufgaben im Sächsischen Kunstverein unter Quandts Vorstand wurden jedenfalls nicht mehr weiterverfolgt und Versuche gab es danach, auch unter Quandts Nachfolger Carus, keine mehr.

Carlsberg Inv.-Nr. 778. Siehe *Die Dionysischen Sarkophage*. 2. Teil: *Die Denkmäler 72–171* (Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. 4), hrsg. v. Friedrich Matz, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1968, Nr. 75, S. 183–186.

¹⁰⁶ Der genaue Titel der Hefte lautete *Archäologisches Museum zur Erläuterung der Abbildungen aus dem classischen Alterthume für Studierende und Kunstfreunde*. In der Einführung schreibt Böttiger: »Das Studium der Antike ist zu einer neuen Wissenschaft, zur Archäologie aufgewachsen. Die Anwendung davon auf architectonische Verzierungen in unsern Wohnungen und Gärten [...] ist täglich vor unsern Augen und also auch in unsern Gesprächen, in unsern gangbaren Lesereien und noch mehr in unsern Geistesproducten von höhern Ansprüchen. [...] So ist es keineswegs gleichgültig, welche Gegenstände und mit welcher Auswahl und Behandlung ihnen auf die angenehmste Weise in die Hände gespielt werden. Böttiger 1801, S. IV–V.

¹⁰⁷ Carl August Böttiger, in: Quandt 1829 (I), S. 30. Zur Begründung der Aufgabe der Weimarer Preisaufgaben s. a. Klaus 2001, S. 199–202 mit weiterführender Literatur.

¹⁰⁸ Quandt, Manuskript »Warum Kunstfreunde Preisaufgaben ertheilen sollen« vom 12.1.1832, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 199r–200v.

¹⁰⁹ Tacitus, *Annalen*, Buch I, 55–69, zur Varus-Schlacht Buch I, 61. Die Übersetzung von Wilhelm Bötticher, *Des Cajus Cornelius Tacitus sämtliche Werke*. Erster Band: *Der Annalen erstes bis sechstes Buch*, Berlin: Verlag von Theodor Christian Friedrich Enslin, 1831. Carus' Vorschlag in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 189r.

¹¹⁰ Varusschlacht und Hermannsmythos wurden 2009 zum 2000-jährigen Jubiläum der Schlacht in Ausstellungen, Büchern und Artikeln thematisiert. Siehe Tillman Bendikowski, »Mythos einer Schlacht«, in: *Die Zeit*, 4.11.2008 [Internetressource: www.zeit.de/2008/45/DOS-varus-schlacht, letzter Zugriff: 17.9.2018].

¹¹¹ Johann Gottlob von Quandt, Manuskript »Warum Kunstfreunde Preisaufgaben ertheilen sollen« vom 12.1.1832, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 199v.

Enttäuschte Reaktionen und autoritäre Gesten

Quandts Engagement für die Förderung der Kunst und vor allem der Historienmalerei in Dresden verlief letztlich enttäuschend. Der Rückblick im Jahresbericht auf die erste vierjährige Amtsperiode nach seiner Wiederwahl anlässlich der Generalversammlung vom 19. Dezember 1831 verdeutlicht dies: »Vor nunmehr vier Jahren fand der neu gebildete Verein Werke vor, welche fast ohne Hoffnung, Kunstfreunde dazu zu finden, von den Künstlern hervorgebracht worden waren [...]«. ¹¹² Nach Fortschritten der ersten zwei Jahre seien vor allem Landschaften und Genrebilder gemalt worden, die gut abgesetzt werden konnten. »Wir dürfen es uns aber nicht verbergen, daß nicht bloß eine geistig-productive, sondern fast mehr noch eine industriöse Thätigkeit unter den Künstlern erwachte und im dritten Jahre sich zeigte.« An großen Werken fehlte es jedoch, weshalb auf die erste Ausschreibung für ein Historiengemälde nur drei Vorschläge eingegangen seien. So analysierte er: »Hinsichtlich der Classe von Bildern, welche man im Allgemeinen die historische nennen kann, muß angeführt werden, daß es diejenige ist, welche von der kleinern Zahl Kunstfreunde gefördert zu werden pflegt und die von dem großen, bloß schaulustigen Haufen am lieblosesten und unverständigsten beurtheilt wird; daher denn immer auch nur eine kleine Zahl von Künstlern den muthigen Entschluß zu fassen vermag, sich diesem Fache zu widmen, zumal da Werke dieser Art sehr mühevollen Vorstudien, glückliche Naturanlagen und eine ausdauernde Kraft bei der Ausführung erfordern.« Als zentrale Aufgabe des Vereins unterstrich Quandt, die Künstler müssten weiterhin zu grö-

ßeren Werken aufgefordert werden, die würdig und gehaltvoll seien. Dabei sei primär auf den »geistigen Gehalt« und sekundär auf die technische Qualität zu achten. ¹¹³ Nur durch den Inhalt und nicht durch die Technik sei der Kunstsinn des Publikums zu verbessern.

Innerhalb des Vereins stieß dieser Schwerpunkt des Vorsitzenden immer häufiger auf Widerstand. Quandt warf dem Komitee vor, »kleinliche, manierirte Leistungen« aus Rücksicht auf die Mitglieder und aus eigenen Interessen anzukaufen. ¹¹⁴ Seinem Freund Schnorr von Carolsfeld schrieb er: »Ich habe mich über meine Collegen sehr zu beklagen, denn was die Classe der Kunstfreunde im Comite betrifft, so sind dies Leute, denen die Kunst doch bloß ein Spaß, oder eine Gelegenheit ist, Günstlinge zu befördern u die Künstler im Comite, sind gewinnstüchtig u eitel.« ¹¹⁵ Wegen solcher Anklagen war es bereits im August 1830 zu einem ersten Eklat gekommen. In einer ausnehmend emotionalen Reaktion hatte Quandt seinen Rücktritt als Vorstand eingereicht. Grund war der Ankauf von Gemälden August Anton Tischbeins, Friedrich August Moritz Retzschs und Thomas Fearnleys. Sie waren ihm Beweis dafür, keinen Einfluss auf den Kunstsinn und das Urteil des Vereins zu haben. ¹¹⁶ Das zugrunde liegende Problem lag in der protektionistischen Unterstützung von Retzsch. Als stellvertretendes Komiteemitglied und Professor für Malerei an der Kunstakademie durfte er eigentlich keine Gemälde an den Verein verkaufen. Doch Heinrich Vitzthum von Eckstädt, Direktor ebendieser Bildungsanstalt, hatte sich für den Ankauf von Retzschs Bild eingesetzt, dem das Komitee gegen den Willen seines Vorsitzenden zustimmte. ¹¹⁷ Diese Art der Unterstützung konnte Quandt nicht

¹¹² Nachfolgende Zitate alle nach dem Jahresbericht des Sächsischen Kunstvereins von 1831 bis Ostern 1832, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, S. 231r–232r (S. 3–5).

¹¹³ »Diese Thatsachen, in denen wir uns und Andern klar und offen darlegen, was wir erreicht oder auch verfehlt haben, müssen uns zugleich erkennen lassen, was ferner zu thun nöthig ist. Dieß ist denn vor allem, 1) das durch vereinte Kräfte zu fördern, was der einzelne Kunstfreund nicht oder doch nur selten vermag: umfassendere größere Werke der Kunst zu veranlassen und zu unterstützen. [...] Sodann 2) ist nöthig, durch die Wahl der Werke den Sinn auf das Würdige und Gehaltvolle hinzulenken und deßhalb wenigstens eben so sehr, ja fast noch mehr, auf den geistigen Gehalt, als auf die Technik zu sehen; denn nur hierdurch kann der Kunstsinn gebildet und die Kunst gehoben werden.« Jahresbericht des Sächsischen Kunstvereins von 1831 bis Ostern 1832, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, S. 232v (S. 6).

¹¹⁴ Brief von Quandt an Schnorr vom 1.1.1833, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 184r, zit. nach Schmitz/Strobel 2001, S. XXII: »[Das Publikum will] kleine Bilder u unbedeutende Gegenstände haben, um viel Gewinne bei der Verloosung zu bekommen u diese Gegenstände sollen so gemalt u vorgestellt seyn, wie sie gewöhnt sind in Bildern es zu sehen. Ich beklage daß die Künstler mich wenig unterstützen, denn wenn nur etwas recht Bedeutendes hervorträte, so würde es doch durchdringen u sich Beyfall erzwingen. Die Nichtigkeit der kleinen, manierirten Leistungen würde erst einigen, dann mehreren in

die Augen fallen und das Publicum an das Bessere gewöhnt u diesem zugewendet werden.« Zur Problematik des Verhältnisses von Vorstand und Vereinsmitgliedern siehe Schmitz 2001, S. 57–64. Zur Frage des Gewinns siehe ebd., S. 336–352.

¹¹⁵ Brief von Quandt an Schnorr vom 3.1.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 208 (SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 176r): Der Vorwurf richtete sich gegen Vogel von Vogelstein, den er als »kleinlich, neidisch, eigennützig, knechtisch u hinterlistig« bezichtigte und gegen Dahl, der »ganz eitel u ganz einseitig in seinem Urtheil« sei, der auch »erbärmliche Stümper« begünstige, sofern sie ihm schmeichelten. Von diesen Vorwürfen nahm er Naeke und Matthäi aus.

¹¹⁶ Brief von Quandt an Vitzthum von Eckstädt vom 1.8.1830, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 273r: »Beÿ der gestrigen Conferenz habe ich meinen Irrthum, daß ich glaubte dem Verein zu nützen, deutlich erkannt und einsehn gelernt, wie ganz und gar ich keinen Einfluß auf das Urtheil und den Kunstsinn des Vereins habe, denn sonst wäre es unmöglich gewesen, daß Bilder wie die, von Retzsch u Tischbein und Farnley gekauft worden sind.« Kovalevski 2010, S. 76–77, 96–99, Kat. Nr. B–C 33: Tischbein, *Sterbender Krieger*; Nr. 45: Retzsch, *Der Becher*; Nr. 46b: Fearnley, *Mondschein*.

¹¹⁷ Brief von Quandt an Vitzthum vom 3.8.1830 über Retzschs Bild, »welches fehlerhaft gezeichnet, schlecht gemalt u in der schwächlichsten Manier gedacht ist. Wie wenig Beyfall dieses Bild erworben hat, kann man schon darin erschließen, daß es selbst des Künstlers Gönner nicht gekauft haben u seit vielen Jahren in des Malers Atelier stehen

gutheißen. In seinem Rücktrittszirkular an das Kollegium betonte Quandt: »[...] wenn ich auch meine Meinungen u Absichten nicht für unfehlbar halte, so bin ich mir doch am wenigsten dessen bewusst, daß weder eine persönliche Zu= noch Abneigung oder irgend anderer Rücksichten es bedürfen, das Gute zu fördern, den Sinn für das Wahre und Schöne in der Kunst zu wecken und talentirte Künstler zu Thätigkeit anzuregen [...].«¹¹⁸ In seinen Augen diene der Kunstverein weder als Zeitvertreib noch als Unterstützungsinstitution für bedürftige Künstler, sondern als Förderinstrument für Talente. Er hielt es für seine Pflicht, gerecht zu urteilen und nicht alles und jeden zu loben, zu ernst seien diese »Angelegenheiten des menschlichen Geistes u der Bildung.«¹¹⁹

Das Komitee bemühte sich in der Folge sehr darum, Quandt zum Bleiben umzustimmen. Doch dieser stellte weitreichende Bedingungen. Er verlangte eine Zweidrittelmehrheit für Kunstankäufe, eine Begründung für oder gegen Ankäufe von jedem einzelnen Vorstandsmitglied und ein Vetorecht für den Vorsitzenden: »Sollte ein Kunstwerk in Vorschlag für den Ankauf gebracht werden, welches nach der Überzeugung des Vorstands, eine der Kunst verderbliche und verführende Manier charakterisiert, so ist es die Pflicht des Vorstandes und er soll dazu autorisiert seyn, dessen Ankauf und die Abstimmung darüber nicht zuzulassen.«¹²⁰ Diese autoritäre Forderung trug erpresserhafte Züge. Freilich sah Quandt dies nicht so. Das Veto des Vorsitzenden sei keine Begünstigung, sondern eine Bürde. Es sei für das ästhetische Gewissen des Vereinsvorstands unabdingbar,

wenn die Kunst nicht entwertet werden solle. Jeder Ankauf sei ein öffentliches Zeugnis über die Ausrichtung des Kunstvereins. Für Quandt war es eine Vertrauensfrage: »Es folgt hieraus disjunctis zweyerley. Entweder verdient der Vorstand ein solches Vertrauen u also auch einen solchen Einfluß bey Entscheidung über Kunstwerke, oder er verdient ein solches Vertrauen in seine Einsichten u Unpartheilichkeit nicht u also auch nicht Vorstand des Vereins zu seyn, denn nur diese Eigenschaften machen ihn fähig Vorstand zu seyn.«¹²¹

Das Komitee reagierte mit einer Verzögerungstaktik. Bis Ende des Jahres gestand man ihm die Forderungen zu, verlangte aber, dass die Vorschläge durch die Generalversammlung gutgeheißen würden, da sie Statutenänderungen erzwingen würden.¹²² Die Ankäufe waren größtenteils mit der Akademieausstellung Ende Juli und Anfang August 1830 getätigt worden und Quandt nahm in der Folge gar nicht mehr an den wenigen verbleibenden Vorstandssitzungen teil.¹²³ Am 1. Dezember verschickte er auf eigene Kosten allen Mitgliedern seinen offiziellen Rücktritt.¹²⁴ Danach nahm die Affäre eine Wende: zahlreiche Mitglieder des Vereins in Dresden und in den auswärtigen Orten baten Quandt zu bleiben. Darunter befanden sich auch Goethe und andere bedeutende Persönlichkeiten. Sie vermochten ihn umzustimmen.¹²⁵ Die Generalversammlung am 20. Dezember wählte ihn mit überwältigender Mehrheit wieder. Vitzthum von Eckstätt schied aus dem Komitee aus, wohl weniger wegen seiner Schwerhörigkeit, wie die offizielle Begründung lautete, sondern eher wegen seiner Unterstützung für Retzsch.¹²⁶ Über

blieb.« Ebenso Quandts persönlicher Brief an Retzsch vom 30.8.1830, beide in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 279r und fol. 346r–347r. S. a. Kovalevski 2010, S. 96; Hildebrand-Schat 2004, S. 321; Altner 1990, S. 106; Briel 1987b, S. 19.

118 Zirkular von Quandt an die Komiteemitglieder vom 1.8.1830, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 274r–v.

119 Vitzthum hatte Quandts Zirkular zurückgehalten und versuchte ihn noch umzustimmen. Quandts Antwort vom 3.8.1830 zählte Gründe für den Rücktritt auf: »[...] betreffen die meisten Comitemitglieder die Zwecke des Vereins, ihre Pflichten u die Kunst selbst, aus einem dem meinen ganz verschiedenen Gesichtspunkte. Einige glauben aus menschenfreundlichen Gesinnungen, daß der Zweck des Vereins sey, hilfsbedürftige Künstler zu unterstützen, indeß ich dafürhalte, der wahre Zweck ist: Talentvolle zu ermuthigen u zu belohnen. Andere glauben alles loben zu müssen, indeß ich es für Pflicht halte, gerecht im Urtheil zu seyn. Noch andere betrachten die Künste, als einen hübschen Zeitvertreib u ich dagegen, als sehr ernste Angelegenheiten des menschlichen Geistes u der Bildung.« HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 279r–v. S. a. Schmitz 2001, S. 62, 329–333.

120 Brief von Quandt an das Komitee vom 11.8.1830: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 291r–292v.

121 »Dennoch ist es für das ästhetische Gewissen des Vorstandes unerläßlich, den Ankauf von Kunstwerken verhindern zu können, welche eine Entwertung der Kunst bezeichnen, denn durch den Ankauf von Kunstwerken legen wir ja ein öffentliches Zeugniß ab, das wir für recht halten und welcher Richtung der Künstler folgen soll.« Brief von Quandt an das Komitee vom 11.8.1830: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 292r–292v. S. a. Schmitz 2001, S. 62.

122 Vorstandssitzung vom 15.8.1830, Beschlussprotokoll, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 294r–296v.

123 Kovalevski 2010, S. 70–120. Über die meisten Bilder war am 31. Juli, also einen Tag vor Quandts Rücktrittsdrohung abgestimmt worden. Siehe Protokolle und Briefe, in denen Quandt nie als anwesend vermerkt wird oder unterzeichnet. HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 307r–318v.

124 Gedruckter Rücktritt Quandts vom 1.12.1830, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 320r.

125 Brief von Goethe an Quandt vom 28.8.1830: »Ihre reinen Gesinnungen, theurer Mann, auf einen festen Charakter gegründet, werden gewiß auch zu Beruhigung aller Theilnehmer in diesem Falle wie in andern das wahrhaft Nützliche und Gehörige geltend zu machen wissen.« Quandts Bericht an Goethe vom 25.12.1830: »Von Ew Excellenz selbst und später von dem Herrn Geheime Rath und Kanzler von Müller, erhielt ich die mir werthen Versicherungen; daß mein Austritt als Vorstand des Kunstvereins, ganz gegen den Wunsch vieler Mitglieder in Weimar, seyn würde.« Schmitz/Strobel 2001, S. 101, 108. Aus Leipzig erhielt er 45, aus Dresden 102 Unterstützungsbekundungen. Siehe dazu Quandts gedruckte Dankesnachricht an die Mitglieder, ca. um den Jahreswechsel 1830/31, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 340r.

126 Quandt erhielt 137 Stimmen, Vitzthum als einziger Gegenkandidat nur 11. Protokoll und Wahlauszählung der Generalversammlung, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 326r–330v. Hierzu auch der Brief von Quandt an Goethe vom 25.12.1830, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 108–109. S. a. Briel 1987b, S. 19.

Quandts Forderungen nach einer Stärkung der Macht des Vorsitzenden wurde nicht diskutiert. Das Wohlwollen der zahlreichen Mitglieder schien dem frisch Wiedergewählten genügt zu haben. Statuarische Änderungen gab es jedenfalls keine.¹²⁷

Richtungsstreitigkeiten: Hohe Kunst oder arme Künstler

Doch nicht nur innerhalb des Vorstands gab es Unstimmigkeiten bezüglich der Politik des Kunstvereins. Im Herbst 1831 wurde im *Dresdener Anzeiger* ein anonymes Artikel publiziert, der die Gründung eines neuen Aktienvereins für Kunstankäufe aus der jährlichen Akademieausstellung verlangte.¹²⁸ Die Quellen dieser erfolglos versuchten Gründung eines weniger elitären Kunstvereins werden hier erstmals untersucht.¹²⁹ Dieser sollte finanziell günstigere Bedingungen für die Mitglieder schaffen. Anstatt der fünf Taler des Kunstvereins sollten nur 16 Groschen pro Aktie verlangt werden, was der Hälfte eines Talers entsprach. Der Initiant erhoffte sich dadurch eine viel größere Anzahl an »unbemittelten Kunstfreunden« und damit ein höheres Vereinskapi tal. Mit diesem sollten bedürftige Künstler gefördert werden, deren Bilder vom Sächsischen Kunstverein nicht angekauft wurden.¹³⁰ Das Anliegen stieß vorab in den Medien, später auch bei dem Direktor der Kunstakademie, Heinrich Vitzthum von Eckstätt, auf fruchtbaren Boden.¹³¹ Der einflussreiche Buchhändler Johann Christoph Arnold gehörte ebenfalls zu den Befürwortern und schrieb an Vitzthum, bereits

hätten sich hunderte Leute nach Losen des neuen Vereins erkundigt, weil sie mit den Ankäufen des Sächsischen Kunstvereins unzufrieden seien.¹³² Ein weiterer anonymes Schreiber im *Dresdener Anzeiger* äußerte den Wunsch, »daß einst, wenn die Sache ins Leben tritt, bei einer Wahl der zur Verloosung zu erkaufenden Stücke, das Publikum nicht durch Autorität, oder auf diese einflößenden, vielleicht durch mannichfache Rücksichten geleiteten guten Rath bevormundet werde.«¹³³

Der zu gründende Verein war also explizit ein Gegenentwurf zum Sächsischen Kunstverein. Die Akademiedirektion übernahm im Dezember 1831 die Federführung. Sie kam zum Schluss, dass der Aktienbeitrag auf einen Taler festgelegt werden müsse, da sonst zu wenig Kapital zusammenkomme. Der Verein sollte unter anderem diejenigen, positiv rezensierten Gemälde der Akademieausstellung verlosen, die nicht an den Sächsischen Kunstverein oder anderweitig verkauft worden waren. Die Rechnungsführung übernahm Karl Theodor Winkler, der gleichzeitig Sekretär der Akademie und Kassier des Sächsischen Kunstvereins war.¹³⁴ Quandt nahm den Gründungsversuch missbilligend zur Kenntnis: »Der GehRth [Geheimrat] Graf Vitzthum, errichtet jetzt einen academischen Kunstverein, der ganz auf die Schwächen der Menschen berechnet ist u es wird ihm daher nicht an Theilnehmern fehlen. Die Actie wird nur 1 T kosten u die Absicht ist viele u kleine Bilder zu kaufen, damit viel Gewinne gemacht werden können u weil kleine Genrebilder mehr gefallen als größere Werke.«¹³⁵

Wider Erwarten war die Nachfrage nach Mitgliedschaften gering. Obschon im Spätsommer 1832 nur sechzig Lose ver-

127 Neue Statuten, die auf Quandts autoritäre Forderungen eingegangen wären, existieren in den Akten des Kunstvereins nicht. Einzig die Zweidrittelmehrheit wurde eingeführt, wie Quandt an Schnorr am 3.1.1831 berichtet: »Da so viel werthlose Bilder aus Partheilichkeit gekauft worden waren, so machte ich es zur Bedingung, daß ein anderer Modus in der Abstimmung eingeführt werde. Der Comite besteht aus 9 Personen u wenn 5 Stimmen, sich für einen Ankauf erklärten, so wurde das Gemälde gekauft. Leicht aber waren 5 Stimmen zu gewinnen u so kamen wir oft zu schlechten Werken. Gegenwärtig sind 6 Stimmen zu einem Ankauf erforderlich. Das hat nun zwar wieder den Nachtheil; daß manches wohlgefällige Bild nicht gekauft wird, allein doch den weit größeren Vortheil; daß nicht so leicht ein unwürdiges Product begünstigt werden kann.« Abgedruckt in: Schmitz/Strobel 2001, S. 208 (SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 176r). Die oft zitierte Forderung nach einem Vetorecht kam demnach nicht. Vgl. Kovalevski 2010, S. 10; Schmitz 2001, S. 62; Schmitz/Strobel 2001, S. 302, 305; Briel 1987b, S. 18.

128 *Dresdener Anzeiger*, 25.9.1831, Nr. 268, S. 4, in: HStADD 11126 Kunstakademie, Nr. 94, fol. 2v. Wahrscheinlich handelt es sich beim Initiaten um den Archivar des Kriegsratsarchivs Karl August Engelhardt. Er korrespondierte in dieser Zeit gelegentlich mit Heinrich Vitzthum von Eckstätt.

129 Siehe dazu die Dokumentensammlung mit dem Titel »Acta Academ: Die Gründung eines Actien=Vereines zum Ankauf und folgender Verloosung von Kunstwerken aus der Zahl der zu den öffentlichen Ausstellungen der Academie der bildenden Künste gelangenden dergl: betrff.«, in: HStADD 11126 Kunstakademie, Nr. 94.

130 *Dresdener Anzeiger*, 25.9.1831, Nr. 268, S. 4, in: HStADD 11126 Kunstakademie, Nr. 94, fol. 2v: »Nun fehlt es zwar nicht an einem Actien=Verein für die Kunst, welcher unter einsichtsvoller Leitung des Hrn. v. Quandt einer sehr lebhaften Theilnahme, sogar des Auslandes, sich erfreut. Aber – die Actie kostet fünf Thaler – wer kann diese leicht entbehren? Wie, wenn man nun auch mit der jährlichen Kunstausstellung einen solchen Verkauf von Actien à 16gl [Groschen], wie bei der Gewerbeausstellung, verbände und davon zur Verloosung meist solche Gemälde kaufte, welche der größere Actien=Verein nicht berücksichtigen konnte? *) Wie gern würde so mancher unbemittelte Kunstfreund so eine Actie kaufen! welche Freude und Aufmunterung, auch, wenigstens augenblickliche, Hilfe so manchem unbemittelten Künstler dadurch zu Theil werden!«

131 Verschiedene Artikel im *Dresdener Anzeiger*, September/Okttober 1831, Nr. 263, 268, 282, in: HStADD 11126 Kunstakademie, Nr. 94, fol. 5v, 6v, 10r.

132 Brief von Arnold an Vitzthum vom 3.10.1831, in: HStADD 11126 Kunstakademie, Nr. 94, fol. 3.10.1831.

133 *Dresdener Anzeiger*, 16.10.1831, Nr. 289, S. 4, in: HStADD 11126 Kunstakademie, Nr. 94, fol. 12v.

134 Bekanntmachung der Akademiedirektion im *Dresdener Anzeiger*, 28.12.1831, Nr. 362, S. 1–2, in: HStADD 11126 Kunstakademie, Nr. 94, fol. 22r–v.

135 Brief von Quandt an Johann Georg Keil vom 26.12.1831, in: Schmitz/Strobel 2001 S. 208–209; S. a. Bertsch 2009, S. 571; Schmitz 2001, S. 239–333.

kauft worden waren, schritt man im September zur Wahl eines Vorstands. Erstaunlicherweise war Quandt als Kandidat aufgestellt worden – ob mit oder ohne seine Zustimmung, lässt sich den Akten nicht entnehmen. Er wurde gar als Vorsitzender gewählt.¹³⁶ Hierauf folgte eine klare Absage seinerseits: »Als Vorstand des sächsischen Kunstvereins, welcher danach strebt, die Kunst zu einem höhern Ziele hinzuführen, indem er die Hand denen biethet, die von der Natur befähigt zu seyn scheinen, eine höhere Stufe der Kunstausbildung zu erreichen oder auch solchen sich zu erhalten, kann ich nicht füglich die Vorsteherschaft eines andern Vereins übernehmen, dessen hauptsächlicher Zweck es ist, den Absatz von Werken der bildenden Künste bey den öffentlichen Ausstellungen zu befördern, um so wohlgemeint auch diese Absicht seyn mag, so führt sie doch unvermeidlich dazu, daß die geistige Kunstthätigkeit zurück tritt und die gemeine Erwerbsthätigkeit hervorgelenkt wird, was also den Zwecken des ersteren Vereins ganz entgegen gesetzt ist.«¹³⁷ Er bedauerte, dass sich die Kunstfreunde nicht einigen würden.

Dass Quandt überhaupt in den Vorstand des neuen Vereins gewählt wurde, ist erstaunlich. Die Akten der Kunstakademie, die beteiligten Personen und Quandts Reaktion deuten eigentlich in eine ganz andere Richtung. Im Sächsischen Kunstverein hatten sich zwei Parteien gebildet. Sie teilten sich auf in eine Gruppe idealistischer Kunstförderer, die um der Kunst willen vor allem Historien und andeutungsreiche Landschaften und Genrebilder einforderten sowie in eine Gruppe realistischer Künstlerförderer, die sich eher um die Künstler und deren Absatznöte kümmerten. Letztere waren die Initiatoren des neuen Kunstvereins, der bedürftige Künstler durch Ankäufe unterstützen wollte. Dies konnte der Vorsitzende des Sächsischen Kunstvereins nicht gutheißen, wie er mehrfach betont hatte.

In seiner Absage zeigen sich auch zwischenmenschliche Probleme. Quandt hob hervor, dass er nur für einen freien Verein arbeiten und sich nicht einem neuen unter der Kontrolle der Direktion der Kunstakademie unterwerfen wollte.¹³⁸ Hier schwingt noch die Aversion gegen Heinrich Vitzthum von Eck-

städt mit, der knapp zwei Jahre zuvor mit der Retzsch-Affäre aus dem Sächsischen Kunstverein ausgeschieden war. In einem Brief an Johann Georg Keil in Leipzig schrieb Quandt: »Dieser Vitzthumsche Kunstverein wird zur Folge haben daß viele Künstler, statt nach dem Höhren zu streben, nur sich auf das Leichte u Gefällige legen. Ob dies Unternehmen eines Directors der Academie würdig ist, mögen andere beurtheilen. Solche Menschen sind unsere vornehmen Leute! Doch sind sie diese, welche Ehren u Gunstbezeugungen erhalten, in deß der nicht Hochgebohrne für das Allgemeine, für einen edlen Zweck thun mag was er kann, ohne daß man es zu bemerken kaum für werth hält. Ja es wird ihm wohl gar noch für eine Manie ausgelegt.«¹³⁸ Der Bürger Quandt fühlte sich also als Einzelkämpfer.

Interessant für die Parteienbildung unter den Kunstfreunden sind auch die in der Akte überlieferten Wahlzettel. Während beispielsweise sein alter Freund, der sächsische Kabinettsminister Bernhard August von Lindenau, Quandt wählte, schrieben ihn Vitzthum von Eckstädt und der Kassier des Kunstvereins Karl Theodor Winkler überhaupt nicht auf die Wahlzettel für das Komitee des neuen Vereins.¹⁴⁰ Nach Quandts Absage sind keinerlei Dokumente zum Verein für den Ankauf und die Verlosung von Kunstwerken der Akademieausstellungen vorhanden. Das geringe Interesse auf der einen, Quandts ungewollter Wahlerfolg auf der anderen Seite dürfte den Initianten um den Direktor der Kunstakademie, Vitzthum von Eckstädt, gezeigt haben, dass der Vorsitzende des Kunstvereins noch fest im Sattel saß. Die internen Unstimmigkeiten schienen jedoch Überhand zu nehmen, wenn nicht einmal der Kunstvereinskassier Winkler Quandt wählen wollte.

Interne Querelen und Resignation

Wenige Monate später brachen diese internen Querelen im Komitee des Sächsischen Kunstvereins endgültig hervor. Obschon Quandt erst an der Generalversammlung vom Dezember 1831 für weitere vier Jahre in den Vorsitz gewählt worden war, zog

136 Brief von Quandt an Winkler vom 22.9.1832, in: HStADD 11126 Kunstakademie, Nr. 94, fol. 69r; Auszählungsprotokoll und Wahlzettel, in: ebd., fol. 37r–68r; Information zu den Vorstandswahlen an die Gründungsmitglieder des Vereins vom 3.9.1832, in: ebd., fol. 35; Artikel über den schlechten Start: *Dresdener Anzeiger*, 7.8.1832, Nr. 220, S. 1, in: ebd., fol. 26r.

137 »Ferner muß ich bedauern, daß nicht alle wackern[?] Kunstfreunde sich zu gleichen Zwecken vereinen, denn nur durch ein einiges Zusammenhalten und Verfolgen eines Zweckes, kann ein schönes Ziel vollkommen erreicht werden.« Antwortschreiben Quandts an die Initianten des zu gründenden Vereins vom 24.9.1832, in: HStADD 11126 Kunstakademie, Nr. 94, fol. 70r–71r. Ein zweites Exemplar dieses Briefes aus der SLUB Dresden ist publiziert in: Schmitz/Strobel 2001, S. 217, wobei sie den Brief nicht einordnen können.

138 »Schließlich aber bekenne ich, daß ich nur einem freyen Verein von Kunstfreunden meine Dienste zu widmen vermag, aber nicht einem solchen, über welchen die General=Direction der königl. Academie der bildenden Künste sich die oberste Leitung vorbehalten hat.« Antwortschreiben Quandts an die Initianten des zu gründenden Vereins, in: HStADD 11126 Kunstakademie, Nr. 94, fol. 70v–71r.

139 Brief von Quandt an Keil vom 26.12.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 209.

140 Auszählungsprotokoll und Wahlzettel, in: HStADD 11126 Kunstakademie, Nr. 94, fol. 37r–68r. Quandt erhielt mit 11 Stimmen doppelt so viele wie seine Gegner, der Buchhändler Arnold (5 Stimmen), Vitzthum von Eckstädt (6 Stimmen) oder Winkler (4 Stimmen), die die Gründung des Vereins vorangetrieben hatten.

er sich anfangs Februar 1833 aus den Geschäften zurück.¹⁴¹ Der Grund lag in der Uneinigkeit zwischen ihm und den Komiteemitgliedern über die Aufgaben des Vereinsvorstands sowie Unstimmigkeiten über eine neu einzurichtende Geschäftsordnung.¹⁴² Der Hauptpunkt, der ihn irritierte, betraf die Rückmeldungspflicht des Vorsitzenden. Alle Jahresberichte, Bestellungen von Kunstwerken, Bekanntmachungen, Einladungen zu Generalversammlungen, Behördeneingaben und Antwortschreiben sollten im Namen des gesamten Vorstands und nicht nur des Präsidenten gemacht werden. Dass dieser Punkt überhaupt eingebracht wurde, verdeutlicht die bisher steile Hierarchie im Kunstverein. Quandt hielt die Zügel eng und handelte oft eigenmächtig. Er indessen sah dies als seine gewissenhafte Pflicht an: »Da ich nun aber bey Gründung des Vereins die Vorsteherchaft nicht unter solchen Bedingungen übernahm, wie der Comite hier vorschreibt und nicht gemeint war, durch eine bloß mechanische Thätigkeit dem Kunstvereine, der mir sein Vertraun schenkte, zu nützen, so bin ich meiner Verpflichtung als Vorstand überhoben. Nachtheiliges abzuwehren, jeden Unbill, woher er auch komme, abzuweisen, was dem Verein zum Nutzen gereichen könne herbeyzuführen, die Beschlüsse des Comite gewissenhaft aufrechtzuhalten und zu vollziehen, hielt ich für meine Schuldigkeit, zumal da meine Unabhängigkeit mich dazu eignete; aber die Ausführung der Comitebeschlüsse war wie billig mir überlassen, da ich der Beurtheilung der Welt allein ausgesetzt war und der Tadel nie den Comite, sondern den Vorstand trifft. Eben so hielt ich mich für berechtigt in den Jahresberichten, welche dazu mir allein Gelegenheit gaben, meine Ansichten von dem gesammten Vereine offen auszusprechen. Meine Gesinnungen aber nun der Prüfung des Comite zu unterwerfen u mir vorschreiben zu lassen, was ich denken, sprechen u schreiben soll, ist mir ganz unmöglich.«¹⁴³

Quandt hielt sich also in gewissem Sinn für unverzichtbar. Seine Gewissenhaftigkeit, die seiner Vorstellung von Kunst und ihrer Rolle für die Gesellschaft entsprang, war ihm zeit sei-

nes Lebens ein Leitfaden und ließ ihn sicherlich immer wieder andere Meinungen überhören. Seine Ansichten standen über alltäglichen Handlungen, wie sie im Kunstverein erforderlich wurden. Jedenfalls glaubte er dies, da seine Richtlinien in seinen Augen allgemeingültig waren. Deren höchstes Gebot war, dass die Kunst allein um ihrer selbst willen gefördert werden sollte. Als reicher, geadelter Bürger war er zudem unabhängig und brauchte sich nicht Erwartungen anderer zu unterwerfen. An Goethes Nachfolger in Weimar, Friedrich von Müller, schrieb er dementsprechend im April 1833: »Daß man sich in meinem Vaterlande durch den Drang nützlich zu werden, keine Gunst und keine Freunde erwirbt, zumal wenn man mit Ernst das Gute will, keine Rücksichten auf Protectionen nimmt, noch selbst solche sucht und Kunst u Wissenschaft nicht bloß als eine Dilettantenunterhandlung betreibt, das wußte ich wohl, daß man aber in so hohem Grade Neid und Feinde sich durch redlichen Willen und Festigkeit zuzieht, das mußte ich erst erleben, um es zu glauben. Wie ein ganzer Comité, auf die eine Waagschale einen Begünstigten des Hofes, auf die andere einen redlichen Mann der das Wohl einer Anstalt will und nach Kräften fördert legen und diesen jenem aufopfern kann, begreife ich zwar nicht, allein ich habe es erfahren.« Quandt sah sich also als Opfer von Interessen und Protektionismus. Der Vorwurf richtete sich in diesem Fall gegen den königlichen Leibarzt Carl Gustav Carus, den er hier mit dem »Begünstigten des Hofes« meint. Der Mediziner und Maler war seit 1831 stellvertretender Vorstand und Quandt schien sich mit ihm sehr schnell überworfen zu haben. Seine Aversion hing damit zusammen, dass Carus zu denjenigen Mitgliedern gehörte, die seinen Fokus auf die Historienmalerei missbilligten und mit weniger hohen Ansprüchen mehr Kunstwerke ankaufen und verlosen wollten.¹⁴⁴

Doch Quandt verstand sich geradezu als Personifikation des Vereins. Seine problematische Selbstsicht, unabhängig im Urteil zu sein und nur das Beste für die Kunst zu wollen, stand über allen anderen Meinungen. Seinen autoritären Führungsstil zu hin-

141 Das Komitee gab sich am 13.2.1833 überrascht: »Der Comité des Sächs. Kunstvereins ist so vollkommen von den Verdiensten überzeugt, welche Sie sich seit fast 5. Jahren durch geistvolle Leitung [...] erworben haben, daß er nur mit wahrem Bedauern aus dem an ihn gerichteten Schreiben vom 7. d.M. ersehen hat, wie Sie die Geschäfte dieser Stellung plötzlich niederzulegen sich veranlaßt gefunden haben.« Schmitz/Strobel 2001, S. 222 (HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 3, fol. 44r). S. a. Schmitz 2001, S. 62.

142 Entwürfe und definitive Geschäftsordnung, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 3, fol. 29r–v, 66r–70v, 104r–108v. Quandt fühlte sich abgesetzt, was so wohl nicht ganz korrekt ist; siehe Brief von Quandt an Karl August Förster vom 16.5.1833, in: ebd., fol. 136r–v: »[...] Was jedoch alle Geschäfte betrifft, welche vormal[s] dem Vorstande des Kunstvereins oblagen, so kann ich solche von dem Tage an, an welchem mich der Comite absetzte und durch die neue Geschäftsordnung mir diese Besorgungen abnahm, nicht mehr besorgen.« Die

wichtigen Briefe zum Rücktritt sind publiziert in: Schmitz/Strobel 2001, S. 221–228. S. a. Briel 1987b, S. 25–26.

143 Brief von Quandt an das Komitee des Sächsischen Kunstvereins vom 26.3.1833, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 224–225 (HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 3, fol. 71r–72v).

144 In einem Brief an Eduard Bendemann schrieb Quandt am 10.3.1837: »Als mich der Comite des Kunstvereins, auf Antrieb des Hofrath und Leibarzt Carus, absetzte, [...]« Leipzig, Universitätsbibliothek, 232, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 1v–2r. S. a. Briel 1987b, S. 25; Briel 1984, S. 47–48. Die sechs überlieferten Briefe in Vereinssachen von Quandt an Carus zwischen dem 20.4.1830 und 24.8.1832 zeigen noch keine Irritation ihres Verhältnisses. SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 97h–n. S. a. Schmitz 2001, S. 47–48. Auch seine Rezension der *Neun Briefe über Landschaftsmalerei* war äußerst wohlwollend und interessiert; Quandt 1831 (4), Sp. 97–102.

terfragen, schien ihm nicht in den Sinn zu kommen. Die Sache ist indessen zweischneidig. Einerseits hatte Quandt, wenn sein Schwerpunkt auch auf der Förderung großformatiger Historienengemälde lag, ohne weiteres auch Genre- und Landschaftsbilder unterstützt, so lange diese seinen Ansprüchen genügten.¹⁴⁵ Zudem unterhielt er mit viel Ehrgeiz ein großes Netzwerk, wie die zahlreichen eigenhändigen Briefe an Künstler und Kunstinteressierte in halb Deutschland beweisen. Damit war er auch erfolgreich. Immerhin traten dem Sächsischen Kunstverein Ortsvereine wie Weimar, Leipzig, Breslau oder Oldenburg bei. In regelmäßigem Kontakt stand er mit dem Münchner, Nürnberger und Berliner Kunstverein. Besonders diese Breitenwirkung betonte Quandt durchaus selbstbewusst, war er sich doch seiner eigenen Bekanntheit als Kunstschriftsteller im Klaren.¹⁴⁶ Andererseits schloss er immer wieder seine Kollegen aus, setzte sie unter Druck oder stellte sie vor vollendete Tatsachen, indem er Künstler direkt betreute, die dem Verein etwas verkaufen wollten, Kunstwerke für den Verein ankauft oder Meinungen zu vereinspolitischen Fragen durch seine eigenmächtig geführte Korrespondenz vorzeichnete.¹⁴⁷ Dass er die Archivalien des Vereins eigenhändig in einem Verzeichnis zusammenfasste, deutet auch auf das Steuerungspotenzial hin, dass er den Akten zuschrieb. Sie enthielten alle seine persönlichen Verhandlungen.¹⁴⁸ Gleichzeitig hatte er die finanziellen Möglichkeiten, seine Gedanken und Meinungen immer wieder flugblattartig zu veröffentlichen, so wie er es im Kunstverein mit seinen Stellungnahmen zu den Preisaufgaben 1829 oder mit der Rücktrittsdrohung Ende 1830 getan hatte. Damit fehlte ihm wohl gelegentlich die Bodenhaftung, was zum Bruch mit den anderen Mitgliedern des Komitees führte. Diese Künstler und Akademielehrer wie Hartmann, Vogel und Dahl oder Hofangestellte wie der Leibarzt des Königs, Carus, mussten vielleicht eher andere Interessen berücksichti-

gen. Wahrscheinlich aber hatten sie zumindest mehr Erfahrung in alltäglicher Teamarbeit, als der komplett unabhängige, freiberuflich arbeitende Quandt.

Mit dem Rücktritt als Vorstand des Sächsischen Kunstvereins schien auch seine Tätigkeit im Sächsischen Altertumsverein zu Ende gegangen zu sein. Während die Gründe im Kunstverein in zwischenmenschlichen Schwierigkeiten und Enttäuschungen über das verfehlt Ziel einer Förderung der Historienmalerei zu suchen sind, entziehen sie sich im Fall des Altertumsvereins unserer Kenntnis. Womöglich war es aber genau die zermürbende Tätigkeit im Kunstverein und die jahrelange Trägheit des Altertumsvereins, die ihn der Vereinsarbeit überdrüssig machten.¹⁴⁹ Er mochte wohl entgegen anfänglicher Hoffnungen nicht mehr an die fördernden und bildenden Maßnahmen dieser Institutionen glauben. Letztlich haben genau diese Schwierigkeiten ihm den Rücktritt aus dem Kunstverein anfangs 1833 erleichtert: »So habe ich denn eine Erfahrung mehr gewonnen, bin um eine große Bürde, welche ich zwar gern übernommen hatte, freyer und auch das Gefühl erlittnen Undanks hat etwas Erhebendes.«¹⁵⁰ Von neuem konnte er sich, seinem Gewissen entsprechend, anderen, eigenen Dingen zuwenden.

Als Quandt 1835 schließlich auch seine Mitgliedschaft im Kunstverein formal zurückzog, begründete er dies mit den Ankäufen von »Frucht u Dornenstück[en]«. Dieses niedere Genre wollte er nicht weiter mit Beiträgen unterstützen und zog alle seine Aktien und diejenigen seiner Frau zurück.¹⁵¹ Für die erhoffte Förderung der Historienmalerei und höherer Aufgaben in den Künsten blieb ihm die Publikationstätigkeit. Wie er seine Kunstansichten in Bezug auf die Bildgattungen verbreitete, wird im nachfolgenden Kapitel behandelt. Es soll aufzeigen, wie die gescheiterte Förderung guter Kunst im Sächsischen Kunstverein dennoch weiterhin eines seiner wichtigsten Anliegen blieb.

145 Kovalevski 2010 hat im Katalog jeweils die Stimmenverhältnisse der Bildankäufe angegeben. Sie sind oftmals einstimmig.

146 Im Kontext der Retzsch-Affäre wird dies deutlich: »Erlauben Ew Excellenz mir noch ein Bekenntniß: Ich bin nehmlich auf nichts eitel u habe es auch nicht Ursache zu seyn, als einzig und allein auf den Namen, welchen ich mir unter den Künstlern und Kunstkennern des Auslandes erworben habe [...]. Der Vorstand trägt in solchen Fällen immer die Schuld, wenn er auch der Unschuldige ist u der in der literarischen Welt bekannte Mann, ist daher derjenige, gegen welchen zuerst die Kritik gerichtet wird.« Brief von Quandt an Vitzthum vom 3.8.1830, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 28or.

147 Ein bezeichnendes Beispiel hierfür war im Frühjahr 1829 die umstrittene Frage, ob Künstler des Komitees eigene Bilder zur Verlosung geben könnten. Dies war bis dahin nicht möglich. Quandt war vehement dagegen und zog vor der entscheidenden Generalversammlung Goethe und diverse auswärtige Ortsvereine auf seine Seite. Mit dieser Strategie konnte er die Dresdener Mitglieder, die sich als Mehrheit für die Änderung ausgesprochen hatten, überstimmen. Siehe Korrespondenz zwischen Quandt und Goethe zwischen dem 28.3. und 29.4.1829, in: Schmitz/Strobel 1829, S. 51–56. Quandts eigenhändi-

ges Verzeichnis der Akten 1828–1830, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, fol. 35or–354v.

148 Brief von Quandt an das Komitee vom 7.2.1833: »[...] Die Vereinsacten, welche in Concepten einen Theil der weitläufigen Correspondenz und schriftlichen Verhandlungen enthalten, die ich als Vorstand führte, [...] zeigen, welche Obliegenheiten mir übertragen, welcher Modus bisher dabey beobachtet worden und herkömmlich ist, da hierüber die Statuten nichts Näheres bestimmen.« Schmitz/Strobel 2001, S. 221.

149 Brief von Quandt an Keil am 26.12.1831, kurz nach seiner Wiederwahl als Vorsitzender für weitere vier Jahre: »Man hat mich wieder zum Vorstand des Kunstvereins erwählt u dies ist eben so gütig als grausam. Nicht nur daß die Geschäfte selbst sehr viel Zeit rauben, sie sind eine Quelle des Verdrüßes, wenn man dem Eigennutze u dem dummen Hochmuthe sich widersetzt, was die Pflicht des Vorstands erfordert. In der That kann man bey diesem Amte zum Menschenfeinde werden.«

150 Brief von Quandt an Müller vom 18.4.1833, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 227–228.

151 Brief von Quandt an das Komitee des Sächsischen Kunstvereins, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 229 (HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 3, fol. 290). S. a. Schmitz 2001, S. 325–333.



35 Johann Friedrich Overbeck, *Der Triumph der Religion in den Künsten*, 1831–1840, Öl auf Leinwand, 392 × 392 cm, Frankfurt a/M, Städel Museum, Inv.-Nr. 892

POESIE IN DER KUNST: Historienmalerei und andere Bildgattungen

Quandts Schwerpunkt der Förderung im Kunstverein lag auf der Historienmalerei. Besonders beispielhaft erschien ihm dabei der Gründer der Lukasbrüder und Nazarener Künstler Friedrich Overbeck. Dessen unter den Zeitgenossen viel diskutiertes Frankfurter Gemälde *Der Triumph der Religion in den Künsten* war ihm eine »stumme Hymne« von paradiesischer Erscheinung (Abb. 35).¹ Gerade dieser Anspruch einer poetischen Kunst ließ Quandt tendenziell Historien begünstigen. Eine theoretische Abhandlung über die einzelnen Bildgattungen hat er jedoch nie geschrieben. Dies rührt von seiner grundlegenden Einstellung her, dass Kunst Ausdruck des menschlichen Geistes sei. Deshalb spielte es für ihn grundsätzlich keine Rolle, welcher Gattung ein Kunstwerk angehört.² Werke der unterschiedlichen Bildgattungen können bei Quandt positiv bewertet sein, wenn er darin eine Manifestation der menschlichen Vernunft erkennen kann. Dennoch ist der Kunstschriftsteller der klassischen Gattungshierarchie verhaftet geblieben. Entsprechende Tendenzen lassen sich an vielen Stellen erkennen. Den klassischen Bildgattungen der Malerei folgend, werden in diesem Kapitel seine Aussagen zur Historie und Landschaft, zum Genre, Porträt und Stillleben untersucht.³

Gegenstand und Aufgabe der Kunst

»Der zoologische Maler sieht freilich weiter nichts als das Fell, indeß ein [Paulus] Potter die Naturidee bildlich in den einzel-

nen lebenden Thieren, der Genremaler in jedem Individuum die Menschheit erkennt, dem Landschaftler aber die gesammte Natur eine göttliche Offenbarung, und seine Kunst ein Pantheismus ist. So wird denn jeder äußere sinnliche Gegenstand durch die Spontaneität des Geistes zu einem inneren Gegenstande und jeder innere durch die Darstellung zu einem äußeren.«⁴ Diese Passage entstammt dem Aufsatz *Ueber Gegenstände und Aufgaben der bildenden Kunst*, den Quandt 1847 veröffentlicht hat. Darin unterscheidet er den »Gegenstand« eines Kunstwerks von seiner »Aufgabe«. Der Gegenstand sei das sinnlich wahrnehmbare Thema oder Motiv des Kunstwerks. Die Aufgabe wiederum sei das Thema, das dem Künstler aufgetragen werde und solle immer eine Idee, also einen Vernunftbegriff, bezeichnen, die sinnlich wahrnehmbar gemacht werde. Diese Idee werde damit zugleich Gegenstand und Aufgabe seines Bildes.

Indem Quandt seine Kunstbetrachtungen immerzu auf die gedankliche Ebene der philosophischen Ästhetik übertrug, eröffnete sich ihm zumindest eine theoretische Offenheit gegenüber jeder Art von Kunst, also auch allen Spielarten der Gattungen. So stellte er fest, dass Gegenstände und Aufgaben der Kunst immer zeitlich bedingt seien: »Diese Forderungen [an die Kunst – AR], welche aus den politischen, religiösen oder häuslichen Lebensverhältnissen hervorgehen, haben immer einen speciellen Zweck und sind daher durch die Denkungsweise der Menschen in einer bestimmten Zeit bedingt. Wenn nun jemand sagte: Was gehen mich die Götter der Griechen an, oder Legenden, die ich nicht glaube, und was kümmert mich die Ge-

1 Quandt 1846 (2), S. 374–375, hier S. 375: »Die seelenvollste und man darf sagen, seligste bildliche Dichtung ist das große Bild, welches das Städtische Museum besitzt. Es wird der Triumph der christlichen Religion benannt, doch scheint mir die Benennung »Paradies« treffender. Wer es nicht gesehen, dem können wir nur rathen, es anzuschauen, aber beschreiben läßt sich so etwas nicht.« S. a. Grewe 2015, S. 211–213; Thimann 2015, S. 35–36; Grewe 2005, S. 80–83.

2 »Diesem Endlichen setzten sie nun das Unendliche, die von keinem Raume und keiner Zeit begränzte Idee entgegen. Allein der Begriff von einem Dinge an und für sich, wie Sie Sich erinnern werden, liegt in dem Umfange der Idee, deren höheres und allgemeineres Merkmal der Inhalt jeder Gattung in sich trägt und einschließt.« Quandt 1844 (1), S. 132. »Ein Bild ist nicht mehr eine Luxussache, sondern ein Kunstwerk, welches das Auge nicht bloß reizen, sondern den Geist befriedigen, und indem es ihn beschäftigt, erfreuen soll. Daher muß das Geistige, die Idee, darin, in alle Theile desselben übergegangen, das Bild ein ausgesprochener Gedanke, eine zur sinnlichen Wahrnehmung zurück-

geführte, aus der Natur abstrahirte, geistige Anschauung seyn. Es ist das Kunstwerk nichts anders als eine Idee, welche mit solcher Deutlichkeit gedacht ist, daß sie, vermittelt des Scheins, als Erscheinung eines Wirklichen uns entgegen tritt.« Quandt 1821, S. 117. S. a. Thimann 2014, S. 137–142.

3 Bei dem hier diskutierten Gattungsbegriff geht es um die Kunstwerke, die durch ihren Gegenstand bestimmt sind. Siehe hierzu die Unterscheidung von Kunstgattungen (Malerei, Skulptur, Architektur) und Bildgattungen (Historie, Landschaft, Genre, Porträt, Stillleben) in: Bättschmann 2005, S. 34.

4 Quandt 1847, S. 67. Paulus Potter ist einer der wenigen niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, den Quandt schätzte. Siehe Briefe an Rudolph Weigel vom 7.11.1857, in: SLUB, Mscr. Dresd., App. 0204, Nr. 97v und an Sibylle Mertens-Schaaffhausen, nicht datiert [1835], in: Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Dezernat 5 / Abt. Handschriften und Rara, Autographensammlung, Kiste 86. S. a. Fernow 1806–1808, S. 310–314.

schichte, da sie der Vergangenheit angehört, ich mag also nichts von der Art dargestellt sehen, so würde man auf keine Weise ein Recht haben, ihm Bilder, welche solche Aufgaben behandeln, aufzuzwingen.«⁵

In der Tat zwang Quandt niemandem Themen auf. Oft überließ er beauftragten Künstlern die Wahl des Themas. Dennoch zeigt sich in zahlreichen Beurteilungen von Kunstwerken und in der Art und Weise, wie er Künstler förderte, dass er der Historie zur Erreichung seines Kunstideals tendenziell mehr zutraute als der Landschaftsmalerei oder den Genrebildern. Die Historie war die Bildgattung, die er mit erhöhter Aufmerksamkeit behandelte, und die Künstler, die sich mit ihr beschäftigten, unterstützte er ganz besonders.

Die Begünstigung der Historienmalerei vor allen anderen Gattungen hat ihre traditionelle Grundlage in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts und widerspiegelt im Detail die Diskussionen seiner Zeit. Diese hatte Johann Georg Sulzer in seiner Enzyklopädie *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, die 1771 bis 1774 in zwei Bänden publiziert worden war, festgehalten und die begrifflichen Grundlagen für viele Jahre bestimmt.⁶ Basierend auf der französischen Kunsttheorie erklärte Sulzer die Historie als Gemälde, auf dem handelnde Personen den Hauptgegenstand darstellen. Die Absicht solcher Bilder sei die Vermittlung von Leidenschaften, äußerlichem Verhalten und innerlichen Empfindungen: »Der Historienmahler ist der Mahler des menschlichen Gemüthes, seiner Empfindungen und seiner Leidenschaften. [...] Soll es, als Historie, gut seyn, so muß es nicht bloß das Aug, sondern den Geist und die Empfindung reitzen; es muß dem empfindsamen Menschen Gedanken und Empfindungen erwecken, die in ihm wirksam werden.«⁷ Wie Quandt einige Jahrzehnte später stellte der Schweizer Gelehrte ein Fehlen guter Historien fest und empfahl den Künstlern »Nachdenken und Überlegung«, da zu vieles ohne Verstand gemalt würde. Der

Historienmaler aber müsse Philosoph und Dichter sein und die Charaktere der Menschen erforschen können. Ebenso müsse er empfindsam sein, um die Gemütszustände großer Figuren darstellen zu können.⁸ Ähnliches liest man auch bei Quandt immer wieder. Dennoch nahm der Dresdener Kunstschriftsteller nicht an den grundsätzlichen Gattungsdiskussionen seiner Zeit teil. Genaue Differenzierungen von Untergattungen der Historie, wie sie sich beispielsweise im Aufsatz *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* von Johann Heinrich Meyer und Johann Wolfgang von Goethe, erschienen 1798 in den *Propyläen*, oder in August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* der Jahre 1801 bis 1804 manifestierten, fehlen bei ihm.⁹ Wohl waren sie auch nicht nötig: So meinte Schlegel, es sei allgemein anerkannte Definition, dass ein historisches Gemälde mehrere Personen in unterschiedlichen Beziehungen und Handlungen mit Ernst und Würde zeige.¹⁰

Dennoch formulierte Quandt in seinem Aufsatz von 1847, warum bestimmte Gegenstände für die Kunst bedeutsam seien: »[Das] ewig Schöne ist die im Kunstwerke dargestellte gegenwärtige Idee. Wer aber nur an dem Historischen oder Mythischen klebt, und nicht bis zur Idee eindringt, das Bild sieht, ohne den Gedanken zu erkennen, dem wird Alles, was Künstler des Alterthums und der neueren Zeit geschaffen, nicht zeitgemäß scheinen, dahingegen selbst dem Ungläubigen ein Madonnenbild, als bildliches Dasein der Mutterliebe, heilig sein wird, wenn er in das Innere der Darstellung einzudringen vermag, und folglich werden die Götter der Griechen, als bildliche Ideen des Schönen, Guten und Wahren, wie die Heiligen, als bildliche Ideen von Tugenden, immerdar würdige, und da das Denken unendlich ist, unerschöpfliche Gegenstände für die Kunst bleiben.«¹¹ In diesem Satz zeigt sich eine Unterscheidung, die für die Beurteilung der Historienmalerei wichtig bleiben sollte. Quandt missfiel eine wortwörtliche Darstellung mythologi-

5 Quandt 1847, S. 69. Die Feststellung, dass Kunstwerke in ihre Zeit eingeordnet werden müssen, kommt in diesem Aufsatz stärker zum Ausdruck als in den früheren Schriften. Wahrscheinlich reagiert hier Quandt auf Hegels Ästhetik oder Philosophie der Kunst, die seit 1835 basierend auf Vorlesungsnotizen seiner Schüler von Heinrich Gustav Hotho herausgegeben wurde. Siehe Gethmann-Siefert 1995, S. 202–203, 213–214.

6 Eintrag »Historie«, in: Sulzer 1771, S. 540–545. S. a. Gaehtgens 1996, S. 52–53.

7 Sulzer 1771, S. 540–541.

8 Sulzer 1771, S. 541: »Die erste Sorge des Mahlers geht auf die Wahl der Materie, wobey es um so viel mehr nöthig ist, ihm Nachdenken und Ueberlegung zu empfehlen, da der große Haufen der Mahler so gar unüberlegt und so gar ohne Verstand handelt, daß bald nichts seltener ist, als historische Gemähldte, die sich durch ihren Inhalt empfehlen.« Ebd., S. 544: »Wir erwarten Sachen von ihm, die unsren Verstandes und Gemüthskräften einen stärkern Schwung geben. Er soll uns mit Menschen bekannt machen, die wir ihres Charakters halber bewundern, oder die uns wenigstens sehr interessant sind. Darum muß er, so wie der Dichter, ein Mann von großem Verstand, und von vorzüglichen

Gemüthskräften seyn. Denn, was er selbst nicht zu fühlen im Stand ist, wird er gewiß uns nicht empfinden machen. Er muß ein Philosoph seyn, der gewohnt ist, das Genie und die Charaktere des Menschen zu erforschen, ihre Urtheile, Gesinnungen und Leidenschaften gegen einander abzuwiegen.«

9 Schlegels Einteilung der Historienmalerei in eine symbolische Historie und eine Historie nach Tatsachen richtet sich gegen das fünfteilige System von Goethe und Meyer. Dieses umfasst die rein menschliche und historische Darstellung, das Charakterbild, die erfundene, mythische oder allegorische sowie die symbolische Darstellung. Schlegel 1801/02, fol. 31r–42r; Meyer/Goethe 1798, Bd. 1, S. 20–54. S. a. Rössler 2011, S. 346–347; Gaehtgens 1996, S. 55–57.

10 »Ein historisches Gemähldte ist anerkannter Maßen ein solches, auf welchen mehre Personen in Lagen, Verhältnissen, Handlungen gegen und mit einander dargestellt sind. Und zwar wird dabey noch ein gewisser Grad von Ernst und Würde sowohl im Charakter der Einzelnen, als in dem was alle zusammen vornehmen, erfordert.« Schlegel 1801/02, fol. 31r; s. a. Gaehtgens/Fleckner 1996, S. 299.

11 Quandt 1847, S. 71. S. a. Grewe 2015, S. 228.

scher oder historischer Textquellen in der Malerei. Vielmehr solle auf die Idee zwischen den Zeilen fokussiert werden. Seine Beispiele, um dies zu erläutern, basieren auf historischen Gegenständen: eine Maria stellt die Mutterliebe dar, Motive aus der griechischen Mythologie das Schöne, Gute und Wahre. »Geistiger Bildstoff« war das, was Quandt in der Kunst suchte.¹² Die Geschichte der Menschheit bot ihm zufolge unendlich viele Anlässe hierzu.

Poetische Historien und allgemein menschliche Begriffe

In einem Bericht über die Ausstellung der Dresdener Kunstakademie des Jahres 1818 hatte Quandt geschrieben: »Auf die Historienmalerei in höherem Sinne äußert die Richtung der Poesie am entschiedensten ihren mächtigen Einfluss.« Diese Art der Historienmalerei würde nicht das »geschichtliche Factum«, also ein Motiv, das auf einer historischen Quelle beruhe, abbilden, sondern stelle »vielmehr einen Moment der ewig neu sich entfaltenden Menschheit, in Raum und Zeit, dar.«¹³ Der Historienmaler löse sich dabei von der sinnlichen Erscheinung der Malerei und bilde eine Idee ab. Diese würde im Betrachter Gedanken über das Gesehene auslösen.

Mit diesen Überlegungen begann Quandt seine Analyse des Gemäldes *Der Raub des Hylas* von Ferdinand Hartmann, Professor der Historienmalerei an der Dresdener Akademie (Abb. 36). Hylas, Freund und Waffenträger des Herakles, wurde von Nymphen in eine Quelle gezogen und verschwand darin. Quandt rühmte Hartmanns Darstellung der Nymphen, weil in ihnen die Idee der mythologischen Geschichte vorzüglich aufgefasst sei. Eine Figur zeige Liebe, eine andere Sehnsucht und eine weitere Leidenschaft. Damit werde die Bedeutung der Sage fassbar: es gehe um ein Bündnis zwischen der Natur und dem Menschen. Hylas hingegen hätte nicht abwehrend, sondern sich hingebend dargestellt werden müssen. Dies wäre in Quandts Augen angemessen gewesen, denn Begriffe wie Liebe, Sehnsucht und Leidenschaft seien »Momente des Gemüths« und somit unabwendbare Charakteristika des Menschen und seiner Natur.¹⁴



36 Ferdinand Hartmann, *Der Raub des Hylas*, um 1818, Öl auf Leinwand, 255 × 197,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. G 102

Derartige Begriffe sollten sich laut Quandt in Historienbildern manifestieren und gedankenanregend wirken. Nicht die Darstellung der mythologischen Geschichte interessierte ihn, sondern ihre Interpretationsfähigkeit. Für Quandt war ein Gemälde eine Metapher für allgemeine Begriffe. Damit stehe die Historie der Poesie näher als der historiographisch fundierten Geschichtserzählung. Dieser Einsicht blieb er zeit seines Lebens treu, wie weitere Stellungnahmen zur Historienmalerei noch verdeutlichen werden. Dabei rezipierte er einen auf Hegel zurückgehenden Gedanken, gemäß dem die Poesie die Lehrerin der Menschheit sei.¹⁵ Schelling, der für Quandt, wie er selber immer wieder schrieb, sehr wichtig war, spitzte dies in der Rede *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur* von

12 »Unzählige Momente aus der Geschichte, ja dem Leben der Individuen [...], Entwicklungsmomente der Menschheit, [können] Stoff und Träger für Gedanken, als Motive zu Kunstwerken, überhaupt geistiger Bildstoff werden.« Quandt 1847, S. 71.

13 Quandt 1818 (1), Sp. 1919.

14 Ebd., Sp. 1920: »Warum widerstrebt aber Hylas den Nymphen, und folgt nicht willig der freundlichen Lockung? Ist Hylas das Bild des Menschen, der durch Liebesmacht und Zauber angezogen, in den Bronnen der Natur hineinsinkt, so wäre ein sich Hingeben in die Arme der Nymphen, der Idee welche in der Fabel ausgesprochen wird, wohl noch angemessener gewesen, und der große deutsche Dichter [Goethe]

sagt in seinem Fischer: Halb zog sie ihn, halb sank er hin – Selbst wenn die Mythe von Hylas weiter nichts, als eine verschönernde, heitere Einkleidung einer traurigen Begebenheit wäre, so sollte doch auch in der bildlichen Darstellung alles vermieden seyn, was uns daran erinnert, daß Hylas ertrank; aber eben diese Vorstellung wird durch das bange Sträuben des Mannes nur zu sehr in uns angeregt.«
15 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, [*Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*], 1797 [Internetressource: <http://www.zeno.org/nid/20009176381>, letzter Zugriff: 17.9.2018]: »Der Philosoph muß ebensoviel ästhetische Kraft besitzen als der Dichter. [...] Die Poesie bekommt dadurch eine höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie



37 Gustav Heinrich Naeke, *Die Heilige Elisabeth verteilt Almosen auf der Wartburg*, 1820–1827, Öl auf Leinwand, 235 × 158 cm, Frankfurt a/M, H. W. Fichter Kunsthandel

1807 zu: »Denn es soll die bildende Kunst, nach dem ältesten Ausdruck, eine stumme Dichtkunst sein.«¹⁶

Mit dem Gemälde *Die Heilige Elisabeth verteilt Almosen auf der Wartburg* von Gustav Heinrich Naeke besaß Quandt eine großformatige Historie, die für sein Verständnis von Geschichtsmalerei sehr wichtig war (Abb. 37). Er hatte das Bild noch während seines Romaufenthalts 1820 in Auftrag gegeben und dem Künstler für die Wahl des Motivs freie Hand gelassen.¹⁷ 1828 vollendete Naeke, seit 1824 Lehrer und Professor an der Dresdener Kunstakademie, das Gemälde. Quandt lobte das Bild, das ganz im Sinne seiner Kunstauffassung war: »Es ist so

glücklich in den Grenzen des Wirklichen gehalten, daß es durch seine Naturwahrheit weder das Edle herabzieht noch das Auge durch den Anblick von Gebrechen beleidigt. Dahingegen blickt die ewig u in allen Verhältnissen göttliche innere Menschennatur aus ihrer körperlichen Verdunklung u weltlichen Gebrechlichkeit hindurch, so daß der Geist freudig, selbst in Dürftigkeit u Roheit das gleiche Wesen erkennt, ohne daß der Künstler die Wahrheit verfälscht o[der] verputzt hätte.«¹⁸ Begeistert schrieb er, sogar die Bettler und Krüppel seien mit derartiger Wahrheit und Würde gemalt, dass jeder »vom Schicksal Begünstigte« ihm verwandte Wesen erkennen würde.¹⁹ Quandt suchte in der

am Anfang war – Lehrerin der Menschheit; denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die Dichtkunst allein wird alle übrigen Wissenschaften und Künste überleben.« S. a. Gethmann-Siefert 1995, S. 189–190.

16 Schelling 2004, S. 54. Quandt kommentiert die Rede in seinen Vorlesungen über Ästhetik; Quandt 1844 (1), S. 121–127, die entsprechende Stelle S. 121. S. a. Scholl 2005, S. 239–250; Schmitz/Strobel 2001, S. XXIII.

17 Brief von Quandt an Veit Schnorr vom 25.3.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 8, Bd. 2, fol. 194r–v; Schnorr 1886, S. 178, 430, 451, 455. Förster 1846, S. 315–316 mit einer ausführlichen Würdigung. S. a. Rüfenacht 2018, SQ-95; Kat. Wartburg-Eisenach 2007, S. 526–528; Ko-

valevski 2010, S. 304; Neidhardt 1988, S. 157–164; Maaz 1986, S. 42–44; Bemmman 1925, S. 17–18; Raczyński 1836–1841, Bd. 3, S. 216–217, 225.

18 Brief an Schnorr vom 1.3.1825, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 121v. S. a. Brief von Rudolf Schadow an Johann Gottfried Schadow vom 17.1.1821, in: Berlin, SMB, Nachlass Johann Gottfried Schadow, NL Sw 182: »N[a]jke hat einen Carton gemahlt vorstellend die h. Elisabeth welche Allmosen vertheilt, es ist ein nobler Sinn und viel Wahrheit verbunden in diesem Werk, er wird dies Bild für H. v. Quan[d]t mahlen, er selbst ist ein sehr stiller zurückgezogener Mensch.« S. a. KB 1828, Jg. 9, Nr. 21, S. 83.

19 Brief an Schnorr vom 1.3.1825, in: Ebd, fol. 124v.

Kunst den philanthropischen Ausdruck einer allgemeingültigen Menschlichkeit, die sich in Naekes Gemälde ganz besonders zu zeigen schien und sowohl hinter Krankheit und Armut, als auch hinter Erfolg und Ehre aufzublitzen vermochte und vom Künstler bloß eingefangen werden musste.

Dementsprechend bestand Quandts eigene Sammlung mehrheitlich aus Historienbildern Alter und Neuer Meister. 1824 besaß er sechzehn altmeisterliche Historien und fünf Neue Meister. Nach seinem Tod verzeichnete der Auktionskatalog von 1868 neunundzwanzig Historien Alter und nur acht Neuer Meister.²⁰ Das Verhältnis ist bezeichnend. Dass Quandt als Sammler keine größere Zahl zeitgenössischer Historien erreichte, mag an einer Problematik liegen, die auch seine Arbeit im Kunstverein betroffen hatte. Einerseits kosteten sie relativ viel und waren somit für Privatpersonen oft nicht erschwinglich. Dies war zwar für den wohlhabenden Quandt nicht der springende Punkt, zumal Alte Meister damals bereits rar und teuer waren – aber die meisten Künstler mussten notgedrungen marktkonform produzieren, was Quandt als Vorstand des Kunstvereins bekanntlich bemäkelte hatte. Andererseits war die Historie in seiner Auffassung diejenige Gattung, die eine Rolle für die Gesellschaft und somit auch für die Öffentlichkeit spielte. Dies stand in einem gewissen Widerspruch zur privat präsentierten Historie.

Doch Quandts Ziel war eine größere Breitenwirkung für die Historiengemälde. In Dresden war der Markt dafür eher schlecht. Akademie-Professoren wie Ferdinand Hartmann oder Friedrich Matthäi, die sich gelegentlich historischen Themen zuwandten, dabei aber den klassizistischen Formen treu blieben, waren für Quandt weniger interessant.²¹ Er legte seine Hoffnungen eher in die Berufung der jüngeren Professoren Carl Vogel von Vogelstein im Jahr 1820 und Gustav Heinrich Naekes 1828. Der königliche Auftrag an Vogel, im neu erbauten Festsaal und in der Kapelle des Neuen Palais von Schloss Pillnitz Fresken zu malen, fiel in die Zeit nach Quandts Umzug nach Dresden. Der Künstler hatte in den Lünetten des Kuppelsaals des Palais Allegorien der bildenden Künste, der Poesie,

der Liebe und der Philosophie ausgeführt und in der Kapelle ein Bildprogramm aus der Mariengeschichte gemalt.²² Die neuen Fresken stießen auf viel Zustimmung, wohl auch, weil es seit längerer Zeit die ersten in Dresden waren. Auch Quandt äußerte sich positiv darüber.²³ Dennoch vermochten sie nicht mit den königlichen Aufträgen an Peter Cornelius und Schnorr von Carolsfeld für biblische und mythologische Geschichtszyklen in der Münchner Residenz mithalten.²⁴ Bis es in Dresden zu einem größeren Freskenauftrag an Eduard Bendemann kam, sollte es noch viele Jahre dauern. So stellte Quandt immer wieder Historien wie Naekes *Heilige Elisabeth* in den Akademieausstellungen aus.²⁵ Mit seinem Freskenauftrag zu Balladen Goethes an Carl Gottlieb Peschel im Belvedere-Turm in Dittersbach anfangs der 1830er Jahre konnte er schließlich selber einen Künstler, den er während seiner Zeit als Vorsitzender des Sächsischen Kunstvereins stark gefördert hatte (vgl. Abb. 111–116), mit einem großen Auftrag beschäftigen.²⁶ In diesem Verein wiederum war sein Anliegen einer breitenwirksamen Förderung der Historienmalerei, wie gezeigt wurde, grandios gescheitert.

Förderung durch Kunstschriftstellerei

Andere Fördermöglichkeiten boten Publikationen. Im Jahr 1843, ein Jahrzehnt nach seinem Austritt aus dem Sächsischen Kunstverein, erläuterte Quandt die Entwicklung der Historienmalerei an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in seinem Reisebericht *Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise in's mittägige Frankreich*. Er befand sich auf der Rückreise nach Dresden und stand im Frankfurter Städel Museum vor den monumentalen Historienbildern *Der Triumph der Religion in den Künsten* von Friedrich Overbeck (Abb. 35), *Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum* von Philipp Veit (Abb. 38) und Carl Friedrich Lessings *Jan Hus zu Konstanz* (Abb. 43).²⁷ Angeregt durch diese Bilder, die unter den Kunst Kennern Deutschlands zu zahlreichen

20 Angaben gemäß Kat. Quandt 1824 und 1868. Alle Werke aufgeführt in Rüfenacht 2018, S. 6–41.

21 Altner 1990, S. 106–110; Neidhardt 1976, S. 29–32.

22 Richter 2002, S. 30; Welich 1996, S. 112–114; Briel 1987 (1), S. 21–22; Quandt 1823, S. 21.

23 Quandt 1823, S. 21–22; KB 1822, Nr. 98, S. 389–391, Nr. 99, S. 393–396. S. a. Welich 1996, S. 112–113.

24 Quandt 1846 (2), S. 381: »Es traf dies edle Unternehmen [die Ausmalung des Casino Massimo in Rom] in die ersten Regierungsjahre des Königs Ludwig, der die deutschen Künstler um sich versammelte und den gereiften Talenten ein weites Feld würdiger Thätigkeit eröffnete.« S. a. ebd., S. 388. Schnorr informierte Quandt über die Aufträge des bayerischen Königs. Kuhlmann-Hodick 2000, S. 35–36, 43; Büttner 1990, S. 77–91.

25 Rezension in KB 1828, Jg. 9, Nr. 21, S. 83. S. a. Neidhardt 1993, S. 37–40, 45; Ders. 1976, S. 238–239.

26 Ausführlich hierzu Kap. *Der ideale Mensch: Goethe-Inszenierungen in Dresden und Dittersbach*.

27 Zur Entwicklung der neueren deutschen Kunst siehe Quandt 1846 (2), S. 368–388. Zu den Werken Kat. Frankfurt 1977, S. 270–271; Kat. Düsseldorf 2011, Nr. 66, 225, 234, S. 96–97, 266–268, 279–280. Lessings *Hus* war von Athanasius Graf Raczyński in Auftrag gegeben worden, der es wegen des hohen Preises aber nicht übernehmen wollte. Siehe die Korrespondenz zwischen Raczyński, Lessing und Vermittlern in Kaiser 2017, S. 486–504.



38 Philipp Veit, Dreiteiliges Wandbild. Links: *Italia*; Mitte: *Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum*; Rechts: *Germania*, 1834–1836, Fresko auf Leinwand übertragen, 285 × 191 / 612 / 192 cm, Frankfurt a/M, Städel Museum, Inv.-Nr. 1114-1116

Diskussionen geführt hatten, äußerte er sich zur Entwicklung der neuen deutschen Kunst.²⁸

Quandt beschrieb die Künstler Eberhart von Wächter, Asmus Jacob Carstens und Christian Gottlieb Schick als Vorboten einer Malerei, in der die Poesie der Gedanken zur bildlichen Darstellung gekommen sei.²⁹ Mit Friedrich Overbeck habe sich die deutsche Malerei dann ihre Bahn gebrochen. Dieser sei ein seelenvoller Maler, dessen tiefgreifende Gefühle in die Bilder einfließen. Philipp Veits *Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum* empfand der Freund historischer Gemälde zwar als etwas allegorisch, dennoch überzeugte ihn die bildgewordene These, dass die Göttlichkeit der Kunst das menschliche Dasein belebe. Er deutete die offensichtlich missionarische Christlich-

keit des Nazarener Malers in seinem Sinne und erkannte darin vielmehr die Göttlichkeit einer allgemeinen Idee.³⁰

Auch im Nazarener der zweiten Generation, Julius Schnorr von Carolsfeld, entdeckte Quandt hohe Qualitäten. So bezeichnete er ihn als einen »episch bildenden Dichter«. Schnorr stelle in seinem Freskenzyklus zum Nibelungenlied in der Münchner Residenz historische Persönlichkeiten als Heroen dar. Er zeige Geschichte als »Weltbegebenheit«, wodurch der betrachtende Mensch den Menschen an sich erkenne, der sowohl der Gegenwart wie der Vergangenheit und Zukunft angehöre. Schnorr sei befähigt, dem Betrachter gewissermaßen eine höhere Bedeutung zu vermitteln und also darüber hinaus zu gehen als das, was eigentlich dargestellt würde.³¹

28 Insbesondere Overbecks *Triumph* wurde kontrovers diskutiert; zusammenfassend Assel/Jäger 2005 [2010], Kap. 2, 4–6. S. a. Thimann 2014, S. 195–201.

29 Quandt 1846 (2), S. 370–374, hier S. 374: »[...] denn Carstens, Wächter und Schick gingen nur wie Propheten einer neuen Zeit voraus, in der die Kunst sich in allen Richtungen entfaltete, und diese lassen sich mit den Gattungen der Poesie vergleichen, da, wie wir dargethan, beide einen Urquell haben, und die Malerei ein bildliches Denken und Dichten ist.« S. a. Grewe 2015, S. 124–127; Grewe 2007, S. 93–96; Locher 2005, S. 31–32.

30 Quandt 1846 (2), S. 378–379: »Veit ist nicht überhaupt ein Künstler,

sondern insbesondere ein christlicher Künstler, der die allgemeine Idee des menschlichen Daseins mit einem Sollen in Verbindung denkt.« Siehe hierzu auch die Ausführungen zu Heinrich Maria von Hess, ebd., S. 382: »Da nun die Verehrung Gottes sich über die irdischen Grenzen erhebt, so strebt die bildende Kunst über ihre Grenzen hinaus, wenn sie die Engelsschwingen entfaltet. Das Bild hört auf, Gedanke selbst zu sein und wird zum Wort, zum Zeichen des Gedankens, und die Kunst eigentlich symbolisch. Die künstlerische Darstellung muß daher auch nur andeutend bleiben, und dabei der Schein der Wirklichkeit sogar vermieden werden.«

31 Quandt 1846 (2), S. 379–380: »Das Geschichtliche wird durch Schnorrs



Solches attestierte Quandt noch dem etwas älteren Peter von Cornelius, der zwischen 1819 und 1824 als Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie amtierte und danach die Münchner Akademie leitete. Er vermöge über das Wirkliche hinauszugehen und Ideales darzustellen.³² In jenen Jahren wurde Cornelius vom bayerischen König Ludwig mit Freskenprojekten beauftragt. Damit bot sich dem Maler die Möglichkeit, öffentlich sichtbare Kunstwerke auszuführen, wie er sie schon seit seiner Zeit in Rom propagiert hatte. Der Maler erhoffte sich zudem eine Wiederbelebung der italienischen, monumentalen Freskenmalerei – Anliegen also, die Quandt teilte.³³

Im gleichen Atemzug mit Cornelius nannte Quandt den um eine Generation jüngeren Wilhelm von Kaulbach, ebenfalls Maler monumentaler Freskenzyklen in München und Berlin. Auch er agiere besonders überzeugend in der stringenten Überführung weitreichender Gedankengerüste in die Malerei. Gemälde wie die *Zerstörung Jerusalems*, welches Kaulbach für das Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin ausgeführt hatte, würden den Betrachter über das Innerste des Menschen belehren und zum Nachdenken anregen.³⁴ Im Jahr des Besuchs in Frankfurt 1843 entschied sich Quandt gegen einen Auftrag für seine eigene Sammlung, weil er glaubte, dass jedes neue Gemälde

Darstellungen zur Weltbegebenheit, in der sich die Idee der Menschheit darthut, und das Schicksal des gesamten Geschlechts entscheidet und also eine höhere Bedeutung hat, als die bloß factische. Das Individuum wird aber durch diese Auffassungsweise aus seiner engen historischen Persönlichkeit herausgehoben und zum Heros, in welchem der Mensch den Menschen erkennt, der sowohl der Gegenwart wie der Vergangenheit und Zukunft angehört, und der Moment ist dann auch kein Punkt in der Zeit, sondern in der Ewigkeit; die Geschichte selbst aber, sonach nicht mehr armselige Aufzählung des Geschehenen und Vergangenen, sondern ein Epos, das eine höhere Sicherheit hat, als die Historie.« Zum Kontext siehe Locher 2005, S. 58–62. S. a. Quandt 1840 (3), Sp. 403.

- 32 Quandt 1846 (2), S. 374–375: »[...] Keiner beherrscht den geistigen Stoff wie er, vor dessen Genius sich jeder Gedanke gleichsam kristallisieren, gestalten, Bild werden muß. Dabei aber empfangen diese

Bilder das hohe Gepräge des Geistes, aus dem sie hervorgehen, und dieses spezifische Merkmal ist das, was wir den Styl des Meisters nennen, der in der Schülernachahmung zur leeren, eingelehrten, todtten Form wird und aufhört, das Merkmal einer großen Individualität zu sein. Wir können den Styl des Cornelius, das heißt seine Auffassungsweise, nicht anders als romantisch nennen.« S. a. Büttner 1980/99, Bd. 2, S. 20–25. Eine frühe Rezension und damit Rezeption des Künstlers von Cornelius' Blättern nach Goethes *Faust* in Quandt 1817, S. 143–147.

- 33 Büttner 1980/99, Bd. 1, S. 70–76. S. a. Grewe 2017, S. 35–36; Grewe 2015, S. 83–87; Mai 2011, S. 52–53; Locher 2005, S. 52–57.
34 Quandt 1846 (2), S. 382–383. Das Fresko wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Vgl. *Die Zerstörung Jerusalems*, 1841–46, Leinwand, 585 × 705 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek. S. a. Quandt 1840 (3), Sp. 405–406; Locher 2005, S. 62–67.



39 Carl Friedrich Lessing, *Das trauernde Königspaar*, 1830, Öl auf Leinwand, 215 × 193 cm, St. Petersburg, The State Hermitage Museum, Inv.-Nr. ГЭ-4778

Kaulbachs nach dessen *Zerstörung Jerusalems* nur ein Abklang auf dieses große Wandbild wäre.³⁵

Auf Cornelius folgte Wilhelm von Schadow als Direktor der Düsseldorfer Malerschule. Seine Berufung lag in einer Neuorientierung hin zum privaten Ölbild.³⁶ In Schadow glaubte Quandt eine besondere Begabung für das Kolorit entdeckt zu haben. Der Berliner Künstler verfolge eine Malerei der »Lichtpoesie«. Die Düsseldorfer Kunstakademie unter Schadow habe bedeutende Anteile an der positiven Entwicklung der deutschen Kunst gewonnen.³⁷ Ihren Studenten würde eine gute Technik vermittelt, wodurch sie in der Lage seien, handwerkli-

che Probleme hinter sich zu lassen und sich auf die Inhalte ihrer Gemälde zu konzentrieren.³⁸

Dennoch bedurften gerade diese Inhalte weiterer Fortschritte. Die romantisch-elegische Seelenmalerei der frühen Düsseldorfer Maler um Carl Friedrich Lessing und Eduard Bendemann behagte Quandt nicht richtig. So kritisierte er an Lessings *Das trauernde Königspaar* den Jammer im Ausdruck der Dargestellten – gerade das, was die zeitgenössische Kritik als tiefgründige Ernsthaftigkeit schätzte (Abb. 39).³⁹ Auch das höchst erfolgreiche und mehrfach wiederholte Gemälde von Bendemann, *Gefangene Juden in Babylon*, empfand er als »von dieser Influenza nicht ganz frei« (Abb. 40).⁴⁰ Im ersten Moment mag diese Kritik erstaunen, wo doch Quandt immerzu von der Wichtigkeit der Wirkung eines Gemäldes auf das Gemüt sprach. Doch das Problem dieser Trauerbilder lag für ihn im Fehlen eines dramatischen Moments. Die Figuren empfingen widerstandslos ihr Schicksal, sie nehmen es nicht aktiv in die Hand, kämpfen nicht um Veränderung. Quandt schrieb dementsprechend, in der Malerei müsse die dramatische Poesie ausgebildet werden. Die Künstler sollten, ausgehend von einer historischen Tat oder einer Katastrophe, ein Motiv darstellen, das die Handlungen von Menschen nach einem Ereignis zusammenfasste.⁴¹

Bendemann entwickelte diese Dramatik in einer neuen Historie erfolgreich weiter. Dabei handelt es sich um das Gemälde *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems*, entstanden 1835 (Abb. 41).⁴² Darstellung und Komposition stehen in engem Zusammenhang mit den *Gefangenen Juden*. Doch was Quandt überzeugte, war die Einbindung des Motivs und seiner Figuren in den Kontext der dramatischen Geschichte um den Verlust Jerusalems an die Babylonier. Dies war bei den *Gefangenen Juden* weniger der Fall. Hier steht die passive Emotion im Mittelpunkt. Nur die Ruinen im Hintergrund lassen den geschichtlichen Kontext erahnen. Im *Jeremias* jedoch sitzt der Prophet inmitten Klagender, Sterbender und Toter auf den rauchenden Trümmern des zerstörten Tempels. Der Gram des Juden

35 Brief von Quandt an Schnorr vom 21.1.1843, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 225v: »Sie fragten, ob ich noch nach einem Gemälde von Kaulbach ein Verlangen hegte, allein ich habe mir diesen Wunsch aus dem Sinn geschlagen, weil er mir unerreichbar scheint. Kaulbach ist durch den König so beschäftigt, daß das, was man etwa noch von dem Künstler verlangen könnte, nur Späne seyn würden, welche von seiner größten Arbeit, der Zerstörung von Jerusalem, abflögen.«

36 Mai 2011, S. 53–56; Locher 2005, S. 68–70.

37 Quandt 1846 (2), S. 376–377: »[...] und er ward recht eigentlich Vater seiner eignen Schule, wozu ihn ein höchst wohlwollendes Gemüth, ein klarer, gebildeter Verstand, die große technische Erfahrung und ein geläuterter Kunstsinn vollkommen befähigten.« Zu Schadows Errungenschaften in Düsseldorf aktuell Grewe 2017, S. 14–17.

38 Quandt 1846 (2), S. 383: »Es erwies sich [...] der große Vortheil einer zweckmäßigen Technik der Malerei und eines Unterrichts, der beleh-

rend und anregend zugleich ist, wodurch der junge Künstler alsbald in den Stand gesetzt wird, mit Geistesfreiheit zu Tage zu fördern, was in ihm liegt.«

39 Rezension in: KB 1830, Nr. 82, S. 328 und KB 1831, Nr. 4, S. 15. S. a. Grewe 2015, S. 266–267; Kat. Düsseldorf 2011, Nr. 124, S. 160.

40 Quandt 1846 (2), S. 384. S. a. Grewe 2015, S. 267–271, 285–287; Kat. Düsseldorf 2011, Nrn. 125–128, S. 162–167.

41 Quandt 1846 (2), S. 385: »Die dramatische Poesie entwickelt die Idee in einer Folge von Handlungen, die in einer That, der Katastrophe, ihren Gipfel und Ausgangspunkt erreichen. Dem dramatischen Maler stellt sich nun die Idee bildlich in einer solchen That vor die Seele [...]«

42 Eduard Bendemann, *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems*, 1835, Lwd., Hannover, Leineschloss (Kriegsverlust). Kat. Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 91–92.



40 Eduard Bendemann, *Gefangene Juden in Babylon*, 1832, Öl auf Leinwand, 183 × 280 cm, Köln, Wallraff-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Inv.-Nr. WRM 1939



41 Eduard Bendemann, *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* (eigenhändige, verkleinerte Kopie nach dem verloren gegangenen Original im Leineschloss, Hannover), nach 1836, Öl auf Leinwand auf Holz aufgezogen, 41 × 61 cm, Berlin, Jüdisches Museum, Inv.-Nr. 2000/64/o



42 Carl Friedrich Lessing, *Hussitenpredigt*, 1836, Öl auf Leinwand, 223 × 293 cm, Berlin, SMB, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 829

über den Verlust des kulturellen Mittelpunkts seines Volkes ist das Motiv der Momentaufnahme, deren Ursprung in der Zerstörung Jerusalems liegt. Solche dramatischen Höhepunkte schätzten Quandt und die Zeitgenossen, die das Bild 1836 in Berlin gesehen hatten.⁴³ Quandt notierte: »Was Jeremias mit prophetischem Sinne in der Zukunft sieht und beklagt, die Vernichtung der höchsten irdischen Größe und Schönheit, geht in des Künstlers Darstellung als ein Gegenwärtiges vor sich.« Es sei nicht eine in sich gekehrte Klage, die im Bild zum Selbstzweck werde, sondern die Klage entspringe der Zerstörung und trage, so Quandt, die Ahnung einer schweren Zukunft in sich. Diese Klage sei handelnd. Quandt las Bendemanns *Je-*

remias als Metapher der »Vernichtung in ihrer furchtbaren Größe«.⁴⁴

Auch Lessing habe sich durch die Beschäftigung mit der Natur in einer Reihe von Landschaftsgemälden erfolgreich von der empfindsam-rührenden Malerei befreit. Doch erst mit zwei Historien, der *Hussitenpredigt* und *Jan Hus zu Konstanz*, habe er wahre Meisterschaft erlangt (Abb. 42–43).⁴⁵ Wie sich Lessings Können in Quandts Augen zeigte, lässt sich im Kontext zweier Historien der belgischen Künstler Louis Gallait und Edouard de Bièfve aufzeigen. Ihre beiden Monumentalbilder waren auf einer Deutschlandtournee anfangs der 1840er Jahre mehrfach gezeigt worden und hatten zu intensiven Diskussionen geführt.⁴⁶

43 Rezension in: KB 1836, Nr. 45, S. 190–191. S. a. Brief von Quandt an Bendemann vom 10.3.1837, in: Leipzig, Universitätsbibliothek, Sonder-sammlungen, Mappe 232, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 1v.

44 Die Zitate in: Quandt 1846 (2), S. 385–386.

45 Kat. Düsseldorf 2011, Nrn. 225, 234, S. 266, 279. *Die Hussitenpredigt*,

1836, Lwd., 228 × 290 cm, Berlin, SMB, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. 208.

46 Gallait: *Die Abdankung Karls V. in Brüssel*; de Bièfve: *Der Kompromiss des niederländischen Adels*, beide Bilder heute in Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Fastert 2000,



43 Carl Friedrich Lessing, *Jan Hus zu Konstanz*, 1842, Öl auf Leinwand, 308 × 455 cm, Frankfurt a/M, Städel Museum, Inv.-Nr. 901

Eine neue Historienmalerei? Diskussionen um zwei belgische Bilder

Anlässlich der Berliner Kunstausstellung im Herbst 1842 diente Lessings *Jan Hus zu Konstanz* als Vergleichsbild im Kunstgelehrten-Streit um die Historien von Gallait und de Bièfve, die dort ebenfalls gezeigt wurden (Abb. 44–45). In pastosem Pinselstrich gemalt, stellten die belgischen Gemälde Szenen aus der flämischen Geschichte dar. Im *Kunst-Blatt* bezogen die wichtigen Kunstschriftsteller Stellung: Ernst Förster und Johann Gottlob von Quandt äußerten sich 1843 negativ, Friedrich Theodor Vischer, Franz Kugler und Jakob Burckhardt reagierten mit befür-

wortenden Aufsätzen.⁴⁷ 1844 schrieb Johann David Passavant einen Text, der die aufwogenden Meinungen zu einer Synthese brachte und die belgischen Bilder kunsthistorisch verortete.⁴⁸

In den divergenten Meinungen über die Bilder von Gallait und de Bièfve manifestierte sich die Suche nach einer gemeinsamen Bildsprache und kollektiven Themen der sich langsam konsolidierenden deutschen Nation. Die Historienmalerei schien ein geeignetes Experimentierfeld zu sein. Über den Modus wurde man sich jedoch nicht einig. Der Philosoph Friedrich Theodor Vischer betonte, die belgischen Bilder würden die »geschichtliche Wirklichkeit« darstellen. In seinem Aufsatz schränkte er jedoch ein, dass Deutschland in seiner Geschichte

S. 312; Kat. Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 270–271, Kat. Nr. 227 (Frankfurter Replik der *Abdankung Karls V.* von Gallait). Die Bilder wurden 1842 in Düsseldorf, Köln und Berlin, 1843 in Dresden, Wien, München und Stuttgart sowie 1844 in Karlsruhe, Darmstadt und Frankfurt am Main gezeigt. S. a. Gaetgens 1996, S. 58–60; Kat. Wien 1996, Bd. 1, S. 61–65.

47 Förster 1843, S. 109–113, 118–119; Quandt 1843 (2), S. 165–166, 170–171; Burckhardt 1843, S. 14–15; Kugler 1843, S. 241–243, 246–248; Vischer 1844, S. 46–54. S. a. Büttner 2011, S. 108–109; Koschnik 2010, S. 6–7; Prange 2004, S. 155; Karge 1998, S. 140.

48 Passavant 1844, S. 274–275, 279–280, 282–283, 286–287, 291. Passavants

Text kann als Vermittlung zwischen den Fronten angesehen werden. Er bezeichnet den Charakter der belgischen Malerei als auf realer Grundlage basierend, die deutsche Historie dagegen als ideale und poetische Malerei und begründet dies anhand einer kunsthistorischen Einordnung. Über die Bilder von Gallait und de Bièfve urteilt Passavant, »daß dieselben in den herrschenden Geist der Zeit eingehend, sich die Aufgabe gestellt [haben], bedeutende vaterländische Begebenheiten zu versinnlichen, die das allgemeine volkstümliche Interesse erregen und daher höchst national sind.« Ebd., S. 283.



44 Louis Gallait, *Die Abdankung Kaiser Karls V. zu Gunsten seines Sohnes Philipp II. zu Brüssel am 25. Oktober 1555* (eigenhändige, verkleinerte Kopie des Originals in Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), 1842, Öl auf Leinwand, 122 × 170 cm, Frankfurt a/M, Städel Museum, Inv.-Nr. 947

keinen »nationalen Stoff, der so populär, so wahrhaft national, im Politischen so malerisch wäre, wie die großen Szenen, welche die Befreiung der Niederlande vom spanischen Joche mit sich brachte.« Die deutsche Geschichte sei monarchisch und unpopulär, die Reformation einseitig kirchlich und unmalerisch, »ein Drama im Kirchenrock und Chorhemd«, und der Bauernkrieg durch sein trauriges Ende eine peinvolle Erinnerung. Vischer schlug keine konkreten Maßnahmen vor; verlangte einzig, dass sich die Malerei der Wirklichkeit stelle.⁴⁹

Jacob Burckhardt sah in den belgischen Historien ein Beispiel nationaler Kunst, da bedeutende historische Individuen

und ihre Geschichten dargestellt seien. Diese durch Quellen überlieferten und historisch fundierten Themen stellten einen Bezug zur Nation der Gegenwart her. So wirkten die Bilder in der jungen belgischen Nation, die erst seit 1831 unabhängig war, einend. Eine solche Malerei benötige auch Deutschland.⁵⁰ Mit Lessings *Jan Hus zu Konstanz* sei ein qualitativ hochstehender Weg zwar vorgegeben, so Burckhardt. Das Problem liege darin, dass es nur ein Situationsbild sei. Es fokussiere zu stark auf die Charaktere der einzelnen Figuren. Für eine Versammlung von Menschen sei das Format zu groß und das Motiv sei »ein rein psychologisches Problem«. Die Charakterköpfe zeigten zwar

49 Vischer 1844, S. 49. In einer bösen Kritik an Friedrich Overbecks *Triumph der Religionen* deutet er seine Vorstellungen an: »Unser Gott ist ein immanenter Gott; seine Wohnung ist überall und nirgends; sein Leib ist nur die ganze Welt, seine wahre Gegenwart der Menschengeist. Diesen Gott zu verherrlichen ist die höchste Aufgabe der neuen Kunst. Die Geschichte, die Welt als Schauplatz des Herrn, die naturgemäße Wirklichkeit in scharfen, nicht romantisch schwankenden, festen Umrissen als eine Bewegung, worin sittliche Mächte Gottes Gegenwart verkündigen [...], das ist das Feld des modernen Künstlers. Wir kennen keine Wunder mehr, als die Wunder des Geistes, diese

innere Romantik bringe der Künstler in gediegenen, plastisch geläuterten Formen zur Erscheinung.« Vischer 1844 [1841], S. 192–193. S. a. Thimann 2014, S. 195–197.

50 Burckhardt 1843, S. 14–15: »Hier sehen wir endlich einen geschichtlichen Styl vor uns; wir erkennen in beiden Werken ein Gemeinsames, den Geist einer gewaltigen Schule, die ihren höchsten Entwicklungen erst entgegengeht. Großartige Momente von hohem nationalem Interesse fassen hier eine endlose Menge bedeutender Individualitäten zu einem ganzen zusammen.« S. a. Locher 2005, S. 62; Prange 2004, S. 155.



45 Édouard de Bièvre, *Der Kompromiss des niederländischen Adels im Jahre 1566* (eigenhändige, verkleinerte Kopie des Originals in Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), 1849, Öl auf Leinwand, 161 × 226 cm, Berlin, SMB, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. WS. 15

alle Glaubensrichtungen ihrer Zeit auf, doch die eigentliche Geschichte werde nicht dargestellt.⁵¹

Franz Kugler ging noch einen Schritt weiter. Die deutsche Historienmalerei müsse den belgischen Bildern in ihrer Volksnähe folgen, Einheit und Existenz der Nation unterstützen und demokratisch werden: »Unsere Kunst muß jenem aristokratischen Element [...] als nothwendiges Gegengewicht ein demokratisches hinzugesellen.« Was die deutsche Historienmalerei

benötige, sei Leben.⁵² Der etwas ältere Passavant pflichtete in den Grundzügen dieser Argumentation bei, unterstrich aber die spezifisch belgische Eigenheit der Gemälde, die nicht auf Deutschland übertragbar sei. Er lobte die technische Ausführung und die quellennahe Interpretation des Geschehens, wollte dies aber als »von nur untergeordnetem Kunstwerth« verstanden wissen.⁵³

Die Gegner äußerten sich mit Argumenten, wie sie bei Quandt zum Vorschein kommen. Er kritisierte, dass den bel-

51 Burckhardt 1843, S. 10: »Diese wundersamen Köpfe, vom begeisterten Reformator bis zum plumpsten Mönche, vergegenwärtigen uns alle Tendenzen, die sich in jener Zeit kreuzten, und in sofern ist das Bild allerdings ein historisches, aber eben nur in demselben einseitigen Sinne, in welchem etwa eine Culturgeschichte Weltgeschichte heißen könnte. Der dargestellte Moment ist das Untergeordnete, und tritt vor der mächtigen Charakteristik völlig zurück. Wir begrüßen das Bild als eines der größten Werke deutscher Kunst, aber es ist und bleibt ein bloßes Situationsbild. Nicht als ob dieser Gattung die Anerkennung versagt würde! aber eine wahrhafte Historienmalerei hat doch ohne Zweifel ein höheres Prinzip.« Ähnlich etwas früher, aber nur im Privaten, äußert sich Athanasius Graf Raczyński; siehe Kaiser 2017, S. 277–280.

52 Kugler 1843, S. 247: »Nur wo ein kräftiges Gemeingefühl im Volke waltet, wo dasselbe eine nationale Existenz hat, da gewinnen auch die

künstlerischen Darstellungen jene sieghafte Existenz, der wir unsern Sinn nicht verschließen können. Und weil seit der jüngsten Zeit auch in Deutschland das Gemeingefühl des Volkes, das nationale Bewußtseyn in aller Freudigkeit erwacht ist, so mußten jene beiden Bilder, in denen man die verwandte Stimmung erkannte, auch bei uns mit so entschiedenem Beifall aufgenommen werden [...].«

53 Passavant 1844, S. 275. S. a. ebd., S. 283: »Sie [die Belgier – AR] werden daher bei dem einmal nach Außen gewandten Blick, bei ihren praktischen Lebensansichten nicht auf allgemein poetische und religiöse Richtungen zurückkommen können. [...] Bei der durch sie eingeschlagenen Bahn ist höchstens zu erwarten, daß die nationale Geschichtsmalerei sich mehr und mehr zu einer selbstständigen Darstellungs- und Behandlungsweise ausbilden werde, und so als eine wahrhaft originelle, neubelgische Malerschule zu begrüßen ist.«

gischen Künstlern »mehr an geschichtlich-wahrem Detail, als einer das Ganze durchdringenden und gestaltenden Idee gelegen« sei. Ihre Gemälde seien zu stark an historischen Quellen orientiert. Historienmalerei habe nicht den Zweck historisch-korrekt, sondern poetisch-wahrer Darstellung. Sie zeige die »Wahrheit des Gedankens«. Die Historien sollten einen »geschichtlich gegebenen Charakter oder Begriff« zeigen, nicht historische Einzelereignisse. Quandt suchte also nach dem universalgeschichtlichen Kontext. »Eigentlich ist es doch nur die von poetischen und religiösen Ideen belebte Kunst, die zu der höchsten Wahrheit, der wahrhaft ästhetischen und der wahren Freiheit des Geistes emporsteigt, [...] [die] ihre Wesen sogleich in verklärten Leibern erschafft. [...] In dieser Kunst ist gar keine Schranke und Trennung zwischen Wirklichkeit und Geist.«⁵⁴

Damit steht die Historie in Quandts Verständnis der Poesie näher als der Historiographie. Die poetische Kunst manifestiert sich in einer spezifisch deutschen Historienmalerei wie sie in Lessings *Jan Hus zu Konstanz* zu erkennen sei: »Was sich in alter Zeit zugetragen, steht lebendig vor uns [...]. Wie dem Historiker die Gewißheit, daß sich etwas auf bestimmte Weise zugetragen hat, das Wichtigste an der Geschichte ist, so hat auch hier der Geschichtsmaler sein ganzes Talent und seine außerordentliche technische Erfahrung und Uebung aufgeboden, dem geschichtlichen Bilde den Schein von materieller Wirklichkeit zu geben, wodurch das historische Gemälde, statt die pragmatische Auffassung einer Begebenheit zu sein, zu deren Abbildung [...] wird.« Es geht nicht um die unvollständig bleibende Rekonstruktion einer Vergangenheit durch die Quellen, sondern um die Charakterisierung einer vergangenen Gegenwart. Diese soll real wirken und den Schein vermitteln, wie es gewesen sein könnte. Die durch Quellen bekannten Fakten würden eine solche künstlerische Vergegenwärtigung nur noch bekräftigen: »Der Clerus [auf dem Bild *Jan Hus zu Konstanz* – AR] der damaligen Zeit ist so physiognomisch charakterisirt, daß man mit Hülfe der Geschichte die Personen, die man vor sich sieht, mit Namen nennen könnte.«⁵⁵ In gewissem Sinn erschafft

Quandts idealer Historienmaler eher Historienromane als historische Studien. Seine Bilder sind Geschichten, die auf wahren Begebenheiten basieren. Während Burckhardt in Lessings Malerei das dramatische Moment vermisste, erachtete Quandt gerade die Figurendarstellung als den Höhepunkt des Dramas und den *Jan Hus zu Konstanz* als ein bedeutendes Charakterbild deutscher Historienmalerei.⁵⁶

Geistvolle Poesie oder historische Kontexte

Die Poetisierung der Historienmalerei war jedoch nicht weiterführend.⁵⁷ Die Düsseldorfer Malerschule wandte sich vermehrt realistischen Darstellungsmethoden zu und wurde vor allem im Landschafts- und Genrebild erfolgreich. Quandts Verständnis der Historie wirkte zunehmend antiquiert. Man kann dies mit Passavant verdeutlichen: während der Städel-Inspektor zwar wie Quandt die deutsche Historienmalerei ähnlich subjektiv charakterisierte und ihr historische Tiefe und idealen Geist zuschrieb, so wies doch die Art und Weise seiner Argumentation für die methodische Klarheit der Kunstgeschichte wegweisende Aspekte auf, die bei Quandt fehlten.⁵⁸ Er verglich die belgischen Historien von Gallait und de Bièfve mit den flandrischen Künstlern der frühen Neuzeit und des Barocks, stellte sie in den Kontext neuester historisch-politischer Entwicklungen und stellte Bezüge zu nationalen Besonderheiten her. Auch in seiner Beschreibung dreier Entwicklungsstufen der neueren deutschen Kunst ortete er historische Zusammenhänge wie die napoleonische Besatzung, interkonfessionelle Konflikte und die Rolle der Kunst für die sich konsolidierende deutsche Nation.⁵⁹ Diese Art der Kontextualisierung findet sich auch bei Burckhardt und Kugler wieder, die wie Passavant als frühe Vertreter einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte gelten.⁶⁰

Beispielhaft hierfür ist Lessings *Jan Hus zu Konstanz* (Abb. 43). Ursprünglich ein Auftrag der Vorstandskommission des Städtischen Kunstinstituts im Jahr 1837, bemühten sich nach seiner erfolgreichen Aufnahme durch die deutsche Kunstszene

54 Alle Zitate nach Quandt 1843 (2), S. 165–166, 170–171. S. a. Quandt 1831 (3), S. 65. Ebenso Förster 1843, S. 111: »Und doch fehlt für eine historische Auffassung nichts weniger, als Alles. So wenig ein Stück Erdrinde mit Allem was an Steinen, Pflanzen und Thieren darauf wächst, Naturgeschichte ist; so wenig, als Reden und Gespräche, wie sie das Leben unmittelbar hervorbringt, Poesie sind; so wenig als die Wiederholung der Töne in der Natur Musik ist: so wenig giebt eine Abspiegelung des wirklichen Momentes ein historisches Bild, und folglich ist eine auf dieses Prinzip gegründete Auffassung keine historische.« S. a. Fastert 2000, S. 313–314; Maaz 1986, S. 15; Richter 1909, S. 572–573. Zum Begriff der Universalgeschichte siehe Zwenger 2003, [s. p.]; Nipperdey 1976, S. 45.

55 Alle Zitate in: Quandt 1846 (2), S. 384–385. Ausführlich über Lessings *Jan Hus* auch Quandt 1844 (1), S. 45–47; Brief an Julius Schnorr vom

21.1.1843, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 225v–226r. S. a. Prange 2004, S. 97–98.

56 Quandt 1850 (2), S. 252: »[...] Geschichte und Dichtung [haben] verschiedene Aufgaben [...], jene [strebt] nach materieller, diese nach innerer Wahrheit [...].« S. a. Passavant 1844, S. 287. Zum Charakterbild siehe Büttner 2011, S. 107–108.

57 Locher 2005, S. 62; Gaehtgens 1996, S. 58–60.

58 »Die deutsche [Historienmalerei beruht] [...] auf idealer oder poetischer Grundlage, und gefällt sich daher besonders in tiefen geistigen Combinationen und in der Darstellung des innern Seelenlebens [...]. Wenn der nationale Geist sich weiter mit Kraft ausbildet, [liegt] noch die ganze Entwicklung einer vollendeten Kunst vor [...].« Passavant 1844, S. 291.

59 Passavant 1844, S. 286–287, 291.

60 Prange/Locher 2007, S. 13–14, 155–156.

mehrere Institutionen um einen Ankauf. Zu diesen gehörte der Leipziger Kunstverein. Quandt sagte dem Sammlungskonservator Carl Lampe ein zinsloses Darlehen über einen Viertel des hohen Kaufbetrags von 8000 Talern zu, weil er es in seiner Vaterstadt zu sehen wünschte.⁶¹ Schließlich kam es gegen den Willen des Städel-Direktors und Nazarener Malers Philipp Veit doch nach Frankfurt. Johann David Passavants Cousin Philipp Jacob Passavant spielte dabei eine zentrale Rolle. Lessings Gemälde wurde im gleichen Saal wie Overbecks *Der Triumph der Religion in den Künsten* (Abb. 35) gezeigt und Veits *Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum* (Abb. 38) gegenübergestellt. Damit hingen drei Bilder beieinander, die zwei Richtungen der neusten deutschen Kunst zeigten: zum einen die religiös-idealistische Monumentalmalerei der Nazarener, zum anderen die realistisch-historische, genreartig und mit psychologisierenden Elementen durchdrungene Düsseldorfer Historienmalerei.⁶²

Für das Städtelsche Kunstinstitut hatte dies weitreichende Folgen. Veit quittierte im Januar 1843 empört seinen Dienst, da er, der katholische Nazarener, es als Affront empfand, seine *Einführung der Künste in Deutschland* direkt gegenüber Lessings Prä-Protestanten *Jan Hus* hängen zu sehen.⁶³ Damit blieb zwar mit Johann David Passavant während der folgenden, mehrjährigen Sedisvakanz des Direktorenpostens ein ehemaliges Mitglied der Nazarener als Inspektor übrig. Doch dessen kunsthistorisch in die Breite schauende Sammlungspolitik, die er seit seinem Antritt 1840 verfolgte, und die vermehrt aus Düsseldorf ankommenden jungen Künstler und Kunstlehrer hatten das Ende der nazarenischen Prägung von Städel-Museum und Akademie zur Folge.⁶⁴

Passavant beobachtete, dass Lessing sich in seinen Historien vor allem für den Streit zwischen weltlichen und kirchlichen Potentaten des Spätmittelalters interessierte, womit eine Interpretation mit aktuellem Bezug möglich wurde. Realpolitisch bezog sich die Jan-Hus-Thematik auf das so genannte »Kölner Ereignis«: In den Jahren 1837/38 eskalierte im Kölner Erzbistum

ein seit Mitte der 1830er Jahre schwelender Streit, in dem es um die Zuständigkeit der Kindererziehung in gemischt-konfessionellen Familien ging. Dem zugrunde lagen Fragen um kirchliche Freiheiten und gesetzgeberische Vollmachten im Rechtsstaat Preußen, auf dessen Territorium das Kölner Erzbistum lag. Der Konflikt erfasste in der Folge das ganze preußische Rheinland und Ostpreußen und zog sich bis zur Thronbesteigung Königs Friedrich Wilhelm IV. 1840 hin.⁶⁵

Lessing hatte mit der *Hussitenpredigt* schon 1836 ein entsprechendes historisches Thema aufgegriffen, in dem es um Deutungshoheiten in theologischen Fragen ging. Der Auftrag der Städtelschen Vorstandskommission erging exakt im Jahr der konfessionellen Eskalation in Köln 1837 und der Düsseldorfer Maler wählte wieder Jan Hus als Thema. Das Bild des Künstlers aus dem katholischen Düsseldorf wurde im protestantischen Frankfurt und in der preußischen Hauptstadt Berlin zum Programmbild des interkonfessionellen Konflikts. Weniger als protestantisches Manifest denn als antiklerikale Stellungnahme ist Lessings Bild heute zu interpretieren.⁶⁶ Johann David Passavant stellte lapidar fest: »Da nun diese Verhältnisse noch mächtig in die Gegenwart eingreifen, so erklärt sich leicht die Aufregung, die besonders für und gegen letzteres Bild entstanden ist.«⁶⁷ Der Städel-Inspektor erkannte damit die gesellschaftspolitische Relevanz von Lessings *Jan Hus zu Konstanz*.

Als Quandt zusammen mit Passavant 1843 durch die Säle des Städtels ging, war Lessings Gemälde bereits zusammen mit Veits und Overbecks Monumentalbildern ausgestellt.⁶⁸ Es ist umso erstaunlicher, dass er trotz der Führung des Städel-Inspektors nicht auf die kunsthistorisch spektakuläre und in ihrer aktuellen Brisanz provokative Hängung Bezug nahm. Mit keinem Wort erwähnte er den Abgang Veits, er verschwieg die divergenten Richtungen der drei Gemälde und betrachtete sie nicht aus aktueller Perspektive.

Der Dresdener Kunstfreund interessierte sich freilich wenig für die realpolitische, sondern vielmehr für die ästhetische Wirkungsweise von Kunst. Er suchte gar nicht in erster Linie

61 Hommel 2000, S. 227.

62 Grosskinsky 2011, S. 151–153; Locher 2005, S. 76–78.

63 Kat. Düsseldorf 2011, Nr. 235, S. 279; Suhr 1991, S. 86–87.

64 Grosskinsky 2011, S. 153–157; Gallwitz 1977, S. 13–17. Zu Passavants Sammlungspolitik siehe Passavant 1849, S. 6–16, bes. S. 8: »Dessen [des Städel'schen Instituts – AR] Plan in dieser Beziehung kann einzig im Festhalten des Grundsatzes bestehen, günstige Gelegenheiten abzuwarten und zu benutzen, um aus allen Zeiten und Schulen der Malerei nur ausgezeichnete Werke zu erwerben, welche einestheils, wenn auch vorerst nur in beschränkter Weise, einen anschaulichen Begriff der verschiedenen Kunstentwicklungen geben, und zugleich je nach der Eigenthümlichkeit der Zeiten und Schulen erhebend auf das Gemüth, belebend auf den Geist, oder erfreulich durch meisterliche Ausführung, aufs mannigfachste den Beschauer zu fesseln vermögen.«

65 Hahn/Berding 2010, S. 400–403; Nipperdey 1998, S. 418–420. S. a. Grewe 2017, S. 19.

66 Grosskinsky 2011, S. 151–152; Büttner 2011, S. 107–108; Kat. Düsseldorf 2011, Nr. 235, S. 279; Locher 2005, S. 77; Nipperdey 1998, S. 561. Eine lesenswerte Einordnung des preußischen Konfessionskonflikts aus Sicht des katholischen Polen Athanasius Graf Raczyński bei Kaiser 2017, S. 277–282.

67 Passavant 1844, S. 287.

68 Quandt 1846 (2), S. 384: »Wir sehen in dem Städtelschen Museum dieses bewunderte und bewunderungswürdige Bild vor uns und sehen es oft und immer mit erneutem Interesse.« Zur gemeinsamen Besichtigung des Museums siehe den Hinweis bei Quandt 1846 (2), S. 366: »Die Betrachtung des Museums in dem Städtelschen Akademiegebäude wurde mir um so lehrreicher, da mein wackerer Freund Passavant mich auf das Wichtigste der reichen Sammlung aufmerksam machte.«

nach den augenscheinlichen Unterschieden der drei Gemälde, sondern fragte nach ihren Gemeinsamkeiten. Und diese lagen im poetischen Element. Quandt fahndete nach der idealen, vernunftgeborenen Idee. Damit waren die Kontexte, in denen die Kunstwerke entstanden waren, weniger bedeutsam. Doch genau in jenen zeigte sich die Suche nach einer neuen, deutschen Historienmalerei, wie sie im Gelehrtenstreit um die belgischen Bilder offenkundig wurde. Vischer, Burckhardt, Kugler und Passavant – wenn auch mit unterschiedlichen Argumenten – verstanden die Historienmalerei vor dem Hintergrund der sich konsolidierenden deutschen Nation. Es ging primär darum, wie die deutsche Vergangenheit charakteristisch umgesetzt werden konnte und sekundär um quellenkonforme Geschichtsdarstellung. Zentral war die Frage, welche Historienmalerei den »Volksgeist« in seiner Einheit am besten befördern konnte. Man verlangte von Künstlern und Auftraggebern »Zeitbewusstsein«. ⁶⁹ Wenn die Autoren hierbei in ihrer Definition des Deutschen als dem Tiefgründigen und Geistvollen Quandt immer noch nahekamen, gingen sie doch in ihren Forderungen weiter. Die poetisierend-ideale Freskokunst der Nazarener hatte die Erwartungen nicht erfüllt. Die realistisch-psychologisierenden Charakterbilder der Düsseldorfer schienen einen besseren Weg aufzuzeigen. ⁷⁰

Neue Richtungen: Düsseldorfer Malerei

Doch Quandts Problem lag weniger in einem fehlenden Verständnis für neue Kunstrichtungen. Im Gegenteil zeigte er eine Offenheit für Neuerungen und nahm begeistert Anteil an den Entwicklungen in Düsseldorf, wie auch seine Stellungnahme für Lessings *Jan Hus* gezeigt hat. Zudem hatte sich Quandt mehrfach bemüht, von mehreren Düsseldorfer Malern Gemälde für seine Sammlung zu erhalten. In einem Brief an Edu-

ard Bendemann, von dem er sich vergeblich ein Kunstwerk erhoffte, äußerte er sich wohlwollend über die Historienmalerei der Rheinländer Malerschule und rühmte dessen *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* (vgl. Abb. 41). Er konnte sich in einer Ausstellung in Dresden um die Jahreswende 1836/1837 davon überzeugen, an der nebst diesem und Lessings *Hussitenpredigt* zahlreiche weitere Historien zu sehen waren. Diese Gemälde waren seiner Meinung nach höheren Zielen gewidmet. Sie vermochten tragische Ereignisse wie den Untergang Jerusalems präzise und assoziationsreich darzustellen. ⁷¹

Die Dresdener Schau der Düsseldorfer Bilder war von Quandts Nachfolger im Kunstverein, Carl Gustav Carus, ange-regt worden und stieß auf ein überwältigendes Echo. Hierauf wies auch Quandt hin und schrieb an Bendemann, das Dresdener Ausstellungspublikum sei sehr erregt gewesen. Dabei erwähnte er einen Generationenkonflikt, der für die jungen Akademieschüler der Stadt an der Elbe heilsam sei: »Die Ausstellung der Düsseldorfer Gemälde in Dresden hat gut gewirkt; das Publicum sehr aufgeregt, die ältern Künstler zu einer heilsamen Resignation gestimmt u die kräftigern unter den jüngern Leuten ermuthigt, nach einem höhern Ziel zu streben, wovon sie früher glaubten, daß es in unsrer Zeit unerreichbar sey. Viele Talente mögen im Keime, durch die ehemals geisttödende Dresdner Academie erstickt worden seyn u andern fehlte es ganz u gar an Aufmunterung, so sehr sie es verdient hätten, in dem eine Schneelandschaft ein Prospect u ein Portrait die höchsten Anforderungen waren, deren sich ein sächß: Künstler zu erfreuen hatte.« ⁷² In diesem spöttischen Seitenhieb gegen die Dresdener Akademie der bildenden Künste unter Heinrich Vitzthum von Eckstädt, gegen den er seit der gescheiterten Zusammenarbeit im Kunstverein gelegentlich polemisierte, klingt die Reorganisation der Kunstakademie an, die in diesen Monaten zu einem Ende kam. Ein Resultat davon war der neu eingeführte akademische Rat, der dem Direktor zur Seite gestellt wurde. Diesem

69 Die zitierten Worte nach Büttner 2011, S. 108: »Volksgeist« nach Georg Herwegh, »Zeitbewusstsein« nach Anton Springer, beide 1845. S. a. Prange/Locher 2007, S. 86.

70 Büttner 2011, S. 105–112.

71 Brief von Quandt an Bendemann vom 10.3.1837, in: Leipzig, Universitätsbibliothek, Sondersammlungen, Mappe 232, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 1r–v: »Ew. Wohlgebohren habe ich eine Bitte vorzutragen, [...] nicht ohne Besorgniß einer abschläglichen Antwort, spreche ich sie aus, da mehrere Düsseldorfer Künstler gleiche Gesuche, rund zurückgewiesen, oder die Hoffnung einer dermaleinstigen Erfüllung, auf eine entmuthigend ferne Zeit, hinausgestellt haben. Meine Bitte, oder Anfrage, ist diese; ob Sie wohl für mich ein Gemälde, so groß oder klein, als Sie es den Umständen angemessen finden, von einem einfachen Gegenstande, dessen Wahl ich Ihnen ebenfalls ganz überlasse, für ein Honorar von Ein Tausend Thaler, machen wollten. Darf ich zwey Wünsche in dieser Beziehung aussprechen, so wäre der Eine; daß Sie mehr einen heroischen, als idyllischen Gegenstand wählen möchten u der zweyte Wunsch der, daß die Erfüllung meiner Bitte,

nicht zu fern läge, denn jemand, der wie ich, ein halbes Jahrhundert hinter sich liegen sieht, hat nur wenig Jahre mehr zu hoffen, in welchen er nicht ganzer Frische u Kraft des Gemüths sich zu freun u zu genießen vermag [...]. Mit neuer Stärke, ist in mir der Wunsch erwacht, ein Gemälde von Ihnen zu besitzen, als ich die Düsseldorfer Bilder in Dresden wiedersah. Immer kehrte ich zu dem Jeremias zurück, in welchem mit tragischer Größe, der Untergang eines ganzen Volkes, in ein Bild zusammengefaßt ist [...].« Der Auftrag kam wohl wegen Bendemanns Tätigkeit für den König und als Professor der Akademie nicht zur Ausführung. Zur Düsseldorfer Ausstellung in Dresden siehe Spitzer 2011, S. 141–142.

72 Brief von Quandt an Bendemann vom 10.3.1837, in: Leipzig, Universitätsbibliothek, Sondersammlungen, Mappe 232, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 1v. S. a. Spitzer 2011, S. 141–142. Angeblich war Quandt zusammen mit Bendemann und Hübner beauftragt, die Ausstellung zu organisieren, was im Rahmen seines Amtes als Akademischer Rat im Bereich des Möglichen liegt. Die Angabe konnte nicht überprüft werden. Vgl. Hommel 2000, S. 225–226.

gehörte Quandt seit 1836 selber an.⁷³ Hier vertrat er mit Verve seine Überzeugungen, wozu auch die Gründung von Ateliers gehörte. Tatsächlich wurden solche mit dem Ende der Reform 1837 gebildet.⁷⁴ Für diese Ateliers versuchte man Düsseldorfer Maler zu gewinnen.⁷⁵ Quandt setzte seine Hoffnungen in Eduard Bendemann, der 1838 tatsächlich als leitender Professor des Malerateliers an die Akademie berufen wurde. Der Kunstfreund war hierüber hoch erfreut und glaubte, dass nun ein genialer Meister gemeinschaftlich mit seinen Schülern anregend und fördernd zusammenarbeiten könne.⁷⁶

Zeitgleich erging ein königlicher Auftrag an Bendemann. Er sollte den Thronsaal des Residenzschlosses mit Fresken bemalen. Quandt fungierte als Überbringer der Nachricht: »Verehrtester Herr und Freund, Se Maj: der König hat den Entschluß gefaßt, Ihnen in den Sälen des hiesigen Schloßes eine Frescoarbeit aufzutragen. Die Eile mit der ich Ihnen dies melde, wird Ihnen ein Merkmal der Freude seyn, welche ich über diese Nachricht fühle, denn es reihen sich daran noch mehrere Hoff-

nungen und zwar diese; daß Sie der Unsere werden und auf unsre jungen Künstler wirken. [...] Niemand hat wohl größere Freude darüber als ich! – Sie sagten, könnte ich hier eine Arbeit in Farbe unternehmen, so bliebe ich wohl – u ich glaube dies war Ihnen Ernst.«⁷⁷ Der Künstler nahm den königlichen Auftrag an, worauf ihm Quandt in einem erneuten Brief seine Freude darüber ausdrückte und zu den Maßen der zu bemalenden Säle verhalf.⁷⁸ Bis 1842 waren die Fresken vollendet. Die Hauptgemälde zeigten Ereignisse aus der Vita Kaiser Heinrichs I. und Figurerdarstellungen verschiedener Gesetzgeber. Um den ganzen Saal herum verlief ein Fries mit dem Lauf des Lebens von der unschuldigen Geburt über die verschiedenen Lebensalter und menschlichen Tätigkeiten bis hin zur Erlösung im Tod.⁷⁹

Doch selbst wenn Quandt die Düsseldorfer Malerei unterstützte, war es auch hier eine idealisierte poetische Kunst, die ihn interessierte. Der Richtungsstreit der Realisten und Idealisten, der die Rheinländer Akademie vor große Herausforderungen stellte und gerade im Landschaftsfach zu ganz eigenen

73 Zur Ernennung siehe den Brief von Quandt an Schnorr vom 3./6.1.1837, in: SLUB, Msr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 196–204. S. a. Wilmowsky 2017, S. 766; Altner 1990, S. 130.

74 Zur Reform der königlichen Kunstakademie siehe Altner 1990, S. 127–130. Quandt 1847, S. 68 über Ateliers.

75 »[...] Unser kunstliebender König selbst war durch diese Ausstellung eigenthümlich bewegt worden, und, ohne daß er darüber irgend weitere Mittheilungen vorläufig gemacht hatte, veranlaßte er jetzt in der Stille durch Minister von Lindenau, daß Unterhandlungen eröffnet würden, ob es wol möglich sei, einige der bedeutenderen Kräfte dieser rheinischen Schule auf hiesigen Boden zu verpflanzen.« Carl Gustav Carus, zitiert nach Spitzer 2011, S. 142.

76 »Bei der neuen Organisirung der Akademie in Dresden erkannte man an, dass die Kunst nicht wie eine Kenntniss gelehrt, sondern als Naturanlage entwickelt und als Geschicklichkeit geübt werden müsse und dies nur durch einen genialen, productiven Meister möglich sei, der in unmittelbarer Beziehung und in ein näheres Verhältniss zu Schülern tritt, als bei einem akademischen Classenunterricht stattfinden kann. Es wurden daher bei der Akademie für Architektur, Sculptur, Malerei und Kupferstecherei Ateliers eingerichtet, in welchen Meister und Schüler gemeinschaftlich arbeiten und in eine anregende und fördernde Berührung kamen und Bendemann 1838 zum Vorstand des Malerateliers der Akademie nach Dresden berufen.« Quandt 1846 (4), S. 15. S. a. Brief von Quandt an Winkler vom 5.10.1837, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 98e. Auf Bendemann folgte bereits 1839 mit Julius Hübner noch ein weiterer, in Düsseldorf ausgebildeter Maler. Spitzer 2011, S. 142.

77 Brief von Quandt an Bendemann vom 4.10.1837, in: Leipzig, Universitätsbibliothek, Sondersammlungen, Mappe 232, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 1r–v. Quandt bezieht sich hier indirekt auf einen ersten Berufsversuch von 1836, den Bendemann noch abgelehnt hatte, weil ihm über die Professorentätigkeit hinaus Aufträge fehlten. Mit dem königlichen Auftrag im Schloss war der Anreiz größer.

78 In diesem Zusammenhang skizzierte Quandt ein spöttisches Charakterbild der alten Hofleute, die über königliche Entscheidungen wie den Auftrag an Bendemann überrascht waren: »Dieser Graf Loos [Johann Adolph Graf von Loß – AR], Haus Marschall des Königs, ist ein langer, dünner Mann. In allen seinen Bewegungen ist etwas Rückendes u Zuckendes. Bei jedem Worte verzerrt sich sein Mund in Geburtsschmerzen u wenn man ihm fest ins Gesicht schaut, kann er

gar nicht sprechen, er spückelt[?] wie ein Kätzchen. Das Erstaunlichste aber ist, die Weise, auf welche er seine gefastelte[?] Zunge löst. Wenn seine Verlegenheit den höchsten Grad erreicht hat, er mag nun stehen oder sitzen, so hebt er mit größter Schnelligkeit das linke Bein in die Höhe u kneipt sich mit der rechten Hand, in die große Fußzehe. Dies ist alles buchstäblich wahr. [...] Dabeÿ ist der Graf Loos von einer unglaublichen Hartnäckigkeit u die alten Gewohnheiten des Hofes Friedrich Augusts, haben ihn u viele andere Hofleute statisch gemacht. Es war niemand im ganzen Lande abhängiger, als der König Friedrich August, der von Gewohnheiten, seinen Hofleuten, einer nach der Uhr abgemessnen Lebensordnung, so gebunden war, daß er nicht thun konnte was er wollte, sondern was seine Höflinge ihm sagten, daß eben nach der Uhr zuthun sey. Der König Anton, ein heitler u wohlwollender Charakter, streifte diesen Zwang ab u zog sich nach seinem Schloße Weesenstein zurück. Die Hofleute waren das bei seinem Vorgänger, was die Strelitzen [Palastgarde] in Rußland u die Janitscharen in der Türkei waren. Der jetzige König hat als junger Prinz, lange genug in dieser Abhängigkeit gestanden, um sich dieser zu unterwerfen. Die alten Herren des Hofes können aber nun nicht begreifen, wie ein König sich selbst zu etwas entschließen kann, u so weiß sich Graf Loos nicht darein zu finden, wie der König sich entschließen konnte, Säle im Schloße in Fresco malen zu laßen, ohne daß er, der Haus Marschall, dem König es vorgeschlagen hat. Wolframsdorf, dem ich darüber Vorwürfe machte, daß er die Maase nicht sogleich geschickt, entschuldigte sich damit, daß er es nicht [habe] wagen dürfen, ohne vorher den Graf Loos um Erlaubniß zubefragen. Diese Menschen sind in der That mehr zu beklagen, als daß man ihnen böse seyn kann, denn sie sind innerlich u äußerlich verdorrt und verschrumpft. Wer würde wohl glauben, daß dieser Graf Loos, ein wissenschaftlich gebildeter u liebenswürdig junger Mann war, wie Alle versichern welche ihn früher kannten. Zum Glück sind diese Art Leute jetzt unschädlich gemacht, da der König mehr Zutraun zu sich selbst faßt u selbständiger in seinem Handeln wird.« Brief von Quandt an Bendemann vom 8.1.1838, in: Leipzig, Universitätsbibliothek, Sondersammlungen, Mappe 232, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 1r–2r. Bendemanns Antwort vom 23.2.1838, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 278, Nr. 18. S. a. Spitzer 2011, S. 142–143.

79 Der Auftrag zog noch einen weiteren nach sich. Bendemann bemalte den anschließenden Ballsaal bis 1855 mit hellenischen Motiven. Quandt 1846 (4), S. 15; Bendemann 1847, S. 3–8.

Produkten führen sollte, spielte für Quandt keine Rolle mehr.⁸⁰ Er blieb seiner Überzeugung von der Historienmalerei als wichtigster Bildgattung treu, selbst wenn er den anderen Gattungen theoretisch die Möglichkeit zumaß, ebenfalls gute Kunst hervorzubringen. Politisch-gesellschaftliche Zeitereignisse, wie sie in der Historienmalerei oder, wie in Düsseldorf, in einer sozialkritischen Genremalerei verarbeitet werden konnten, spielten für ihn eine untergeordnete Rolle. Vielmehr stand Quandts Kunsturteil unter der Prämisse, dass Kunst Ausdruck der Vernunft und Emanation des menschlichen Wirkens sei: »Alle Künste sind da überhaupt nur Emanationen eines Urquells, welcher das Gemüth des Menschen ist, da aber die Poesie selbst als ein ganz geistiges Wesen unmittelbar aus dem Gemüthe hervorströmt, so wird sie allen andern Künsten voraus gehen und sich am ersten entfalten, indeß die bildende Kunst einer geraumen Frist zu ihrer selbstständigen Entwicklung bedarf [...]«⁸¹ Die Historienmalerei war laut Quandt hierfür besonders prädestiniert. Denn in der Geschichte der Menschheit konnte er die menschliche Vernunft festmachen und der Künstler als vernünftiger Mensch vermochte dies im Bild darzustellen.

Diese Vernunftgeschichte konnte Quandt grundsätzlich auch in anderen Bildgattungen finden. Wie er Gemälde anderer Gattungen beurteilte, sei nachfolgend anhand einiger Beispiele skizziert. Dabei bleiben die Kriterien, wie sie in Bezug auf die Historienmalerei ausführlich beschrieben worden sind, weitgehend gleich.

Landschaftsmalerei als Metapher der menschlichen Vernunft

Besonders in der Landschaftsmalerei waren die Voraussetzungen für hochstehende Kunst gegeben, da ihr Gegenstand die Natur war.⁸² Der Künstler als Mensch war Teil der Natur und konnte so durch seine Vernunft das Schöne darin entdecken und darstellen: »Die Natur ist freilich allmächtig, aber nur im Ganzen und im Einzelnen bedingt, dahingegen ist die Kunst im Schaffen des Einzelnen frei, jede Individualität bei ihr eine To-

talität und eine absolute Form des Daseins der Idee und folglich auch schön, indeß die Schönheit in der Natur etwas zwar Mögliches, aber immer Zufälliges ist und meistens durch äußere spezifische Merkmale getrübt erscheint. Aber wie das Auge des Astronomen durch den Dunst hindurch den leuchtenden Kometenkern entdeckt, muß das Künstlerauge die verborgene Schönheit in der Naturbildung überall erkennen und nicht bloß den äußern Schein nachahmen.«⁸³ Die Kantschen Ursprünge dieses umständlichen Votums bedürften hinsichtlich des Begriffs der Schönheit in der Natur und der Kunst einer genaueren Untersuchung genauso wie die Herkunft von Quandts Naturbegriff generell. Dieser nährt sich aus der Vorstellungstradition einer gesetzmäßigen Natur, die für den Menschen nicht restlos nachvollziehbar ist.⁸⁴

An dieser Stelle sei nur festgehalten, dass Quandt wie andere Autoren den Landschaftskünstler als Vermittler zwischen der allmächtigen Natur und dem vernünftigen Menschen bezeichnet. Dieser lenke die Wahrnehmung des Betrachters auf die natürliche Schönheit. In einem Brief an Goethe schrieb er: »Die Natur ist so folgerecht, ein Theil in ihr aus dem andern hervorgegangen, einer durch den andern bedingt, daß alles einen Guß ausmacht. Wäre die Natur nicht so folgerecht, so hätte gar keine Welt Daseyn. [...] Deshalb machen Landschaften auf mich, in welchen kein folgerechter Zusammenhang ist, immer einen widrigen Eindruck, denn in solchen Bildern erscheint die Natur als ein unmöglicher und unvernünftiger Zufall oder Werk launenhafter Allmacht.«⁸⁵ Die rhetorische Leitfrage zu dieser Vermittlungsarbeit des Künstlers stellte sinngemäß Schelling: »Wie können wir jene scheinbar harte Form [der geregelten Natur – AR] geistig gleichsam schmelzen, daß die lautere Kraft der Dinge mit der Kraft unseres Geistes zusammenfließt, und aus beiden nur Ein Guß wird?«⁸⁶ Carl Ludwig Fernow, dessen *Römische Studien* in Quandts Bibliothek standen, meinte in seinem Aufsatz *Ueber die Landschaftsmalerei* im zweiten Band seines Werks: »Denn alle Gegenstände einer Landschaft stehen durch die Idee, deren Ausdruck das Ganze seyn sol, in gegenseitiger Abhängigkeit. Nur in Beziehung auf das Ganze wird jedes Einzelne bedeutend [...] und das Zufälligscheinende erhält innere Zweckmäßigkeit.«⁸⁷

80 Baumgärtel 2011, S. 42–45; Mai 2011, S. 53–57; Locher 2005, S. 71–81.

81 Quandt 1846 (2), S. 372.

82 Zu Quandt und die Landschaftsmalerei siehe Rüfenacht 2017, S. 152–179.

83 Quandt 1846 (2), S. 299.

84 »Es muß Natur sein, oder von uns dafür gehalten werden, damit wir an dem Schönen als einem solchen ein unmittelbares Interesse nehmen können.« Kant 1790 [2009], S. 650. Das Naturschöne führt jedoch zu einem Riss »zwischen Erkenntnissubjekt und Natur«, den Kant in der *Kritik der Urteilskraft* dadurch zu kitten versucht, als er einen inneren Bauplan der Natur postuliert, der allem zugrunde liegt. Durch den Künstler bzw. das Genie wirke die Natur in die Kunst, so dass das Kunstwerk als Produkt der Natur erscheine. Siehe dazu Hartmut Böhme,

»Natürlich/Natur«, in: ÄGB, Bd. 4, S. 486–488. Zur naturwissenschaftlich basierten Erkenntnis eines allgemeingültigen Regelwerks der Natur bzw. zur Vorstellung einer durch und durch mechanisierten Natur seit dem 16. Jahrhundert ebd., S. 474–485. S. a. Dietzsch 2016, S. 47–48.

85 Brief an Goethe vom 11.4.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 121. S. a. Quandt 1830 (1), S. 54–65.

86 Schelling 2004, S. 62–64. Quandt rezipierte Schellings Rede *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur* (1807) unter anderem in Quandt 1844 (1), S. 121–127. S. a. Fernow 1806–1808, S. 310–314.

87 Fernow 1806, S. 14. S. a. ebd., S. 24: »Und wenn auch Inhalt und Charakter einer Landschaft durch besondere Naturerscheinungen oder durch bedeutende Staffirungen näher bestimmt werden, so sind solche Bestimmungen doch nur als etwas Zufälliges anzusehen [...]«

Gerade Fernow dürfte für Quandt wenn auch nicht nachweisbares, so doch ideelles Vorbild gewesen sein, weil er mit seinem 1806 erschienen Aufsatz einen Mittelweg zwischen klassizistischer und romantischer Kunstauffassung eingeschlagen hatte.⁸⁸ Wie Quandt stellte er eine Verbindung von Landschaftskunst und Dichtung her: »Jede Darstellung der landschaftlichen Natur, wenn sie nicht Abbildung einer wirklichen Aussicht ist, sol eine Dichtung seyn; denn auch der Maler ist nur in sofern ein wahrer Künstler, als er dichtet [...]. Denn die Landschaftsmalerei kann ihre ideali[s]chen Szenen nie anders als im Charakter und Stil der wirklichen Natur dichten, da weder das Einzelne noch das Ganze in ihr ein Ideal, d. h. eine solche Erhebung über das Wirkliche zulässt, wo die Natur mit der Vollkommenheit ihrer Erzeugnisse nicht hinan reicht.«⁸⁹

Stärker als Quandt betonte Fernow zwar, die Natur sei »kein Erzeugnis einer dichterisch gestimmten Einbildungskraft, kein echtes Kunstwerk«. In dieser Aussage verbirgt sich noch die ältere Vorstellung eines Prinzips der vom Menschen gestalteten Natur, wie es sich im Landschaftsgarten ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts niederzuschlagen begonnen hatte.⁹⁰ Dennoch zeigt sich sowohl bei Fernow wie auch bei Quandt ein Staunen über die Vollkommenheit und Allmacht der Natur, der gegenüber der Landschaftsmaler als klein erscheint. Denker der Frühromantik wie die Gebrüder Schlegel hoben diesen Gegensatz der allmächtig waltenden Natur und des schaffenden Menschen noch stärker heraus und forderten eine neue Landschaftsmalerei. So legten die beiden Autoren in ihrem fiktiven Galeriegespräch *Die Gemählde* der Figur des Reinholds die Aussage in den Mund, die Kunst müsse »als bloße Abschrift der Natur gegen das ewige Regen und Weben derselben unendlich zurückstehen [...]. Der Künstler kann die landschaftliche Natur nur durch Wahl und Zusammenstellung verbessern, nicht an sich erhöhen.«⁹¹ Diese Auswahl und Zusammenstellung von Motiven aus der Natur war freilich nichts Neues, wie Oskar Bätschmann es für die Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts als »Kombinatorik« von Einzelementen aus Naturstudien und der »Erfindung« der Landschaftskomposition im Atelier charakterisiert hat.⁹² In der älteren Theorie diente die

Kombinatorik jedoch der Überwindung natürlicher Unwägbarkeiten, während die romantische Theorie die Natur und ihre Gesetzmäßigkeiten, ihr ewiges und damit unfassbares »Regen und Weben« über den Menschen stellte. Deshalb meint Schlegels Reinhold, die Landschaftsmalerei müsse genau dies »durch etwas von wesentlich verschiedner Art ersetzen« – was in unterschiedlichster Ausprägung auch geschah, wie die Arabesken von Philipp Otto Runge oder Carl Gustav Carus' literarische Forderung eines »Erdlebenbildes« beispielhaft darlegen.⁹³

Mit Carus lässt sich zeigen, dass Quandt durchaus auch der neusten Literatur zugewandt war. Die *Neun Briefe über Landschaftsmalerei* des Dresdener Arztes und Malers hatte der Kunstkenner 1831 rezensiert.⁹⁴ Neu an dessen Werk war die Verknüpfung von Naturwissenschaft und Landschaftsmalerei. Carus schrieb vom Inneren der Natur, deren Geheimnisse besonders Geologen und Meteorologen aufdecken und die Maler darstellen konnten.⁹⁵ Zwar sollte Quandt erst später diese Verknüpfung in sein Denken aufnehmen. Doch ganz im Sinn frühromantischer Gattungstheorie sollte auch bei ihm ein Künstler das Schöne aus dem Verborgenen, aus dem Verdeckten und Inneren der Natur herausschälen.

Für Quandt zentral blieb dabei, dass der Landschaftsmaler die Natur nicht nachahmte, da er sie nie als Ganzes, sondern nur in ihren Einzelaspekten festhalten konnte. Eindrücke direkt nach der Natur würden nur selten ein vernunftmäßiges Ideal von Schönheit hervorbringen. Vielmehr sollte der Künstler sich die Naturgesetze und Naturformen im Studium aneignen und verstehen lernen. Erst dann würde er eine von seiner Vernunft durchdrungene und in sich folgerichtige Kunst erschaffen.⁹⁶ »Das Werk eines Künstlers wird in allen Theilen zusammenhängend und ganz in sich übereinstimmend seyn, weil der Künstler alle Theile in naturgemäßen Formen gedacht, diese aber nach einer Idee bestimmt hat. Die Natur kann die Idee des Künstlers nicht bestimmen. Das wahre Ideal ist die vom Menscheng Geist durchdrungene Wirklichkeit.«⁹⁷ Diese Durchdringung beschrieb er als Poetisierung des dargestellten Naturgegenstandes, der wie die literarische Poesie vom vernünftigen Geist des Künstlers gestaltet werden sollte.

88 Busch 1997, S. 247–249.

89 Fernow 1806, S. 34–35. »Die Natur ist unerschöpflich an Motiven aller Art; aber sie fodert, dass ihr eine dichterische Fantasie begegne; ein geübter Kunstsinn, der sie lebendig auffasse; ein Geist, der den rohen dürftigen Stoff zu einer reichen idealischen Schöpfung ausbilde.« Ebd., S. 64.

90 Fernow 1806, S. 35. Zum Ideal der gestalteten Natur siehe Wolf 2002, S. 15–16; Bätschmann 1989, S. 23.

91 Schlegel 1996, S. 31. Zu Fernow in Quandts Bibliothek siehe oben Kap. *Bildnis eines Kunstgelehrten* sowie Abb. 1. S. a. Wolf 2002, S. 30.

92 Bätschmann 1989, S. 27–37.

93 Schlegel 1996, S. 31. Siehe hierzu auch Busch 1997, S. 242–244 über Philipp Otto Runge. Bätschmann 1989, S. 65–66 zu Carus' Erdlebenbild.

94 Quandt 1831 (4), S. 97–102.

95 »Was bildet den Landschaftsmalerei, als die große irdische, uns umgebende Natur? – und was ist erhabener als die Erfassung des geheimnisvollen Lebens dieser Natur?« Zit. nach Bätschmann 1989, S. 57. S. a. ebd., S. 60–61.

96 Quandt 1817, S. 147; Quandt 1819, Bd. 1, S. 71–72; Quandt 1830 (1), S. 55–56, 298–300; Quandt 1831 (4), Sp. 99–101.

97 Quandt 1830 (1), S. 64; Quandt 1839 (1), S. 5 über die Mimesis: »Die Darstellung des Wirklichen an sich [...] leitete auf Abwege, und zwar zu einer Natürlichkeit, die in Niedrigkeit ausartete.« Quandts Mimesiskritik lautet ähnlich wie bei Schelling: »Wenn wir die Dinge nicht auf das Wesen in ihnen ansehen, sondern auf die leere, abgezogene Form, so sagen sie auch unserm Innern nichts.« Schelling 2004, S. 57–59.



46 Joseph Anton Koch, *Berner Oberland*
(Blick von der Burgruine Resti auf Meiringen,
Reichenbachfälle und Wetterhorn), 1816, Öl auf
Leinwand, 73 × 99 cm, Dresden, SKD, Alberti-
num | Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2465

Quandt kam angesichts der Forderung nach einer Durchdringung der Kunst durch die Vernunft zum Schluss: »Das Landschaftsfach ist als kein besonderes zu betrachten, denn der Historienmaler bedarf der Landschaft, und der Landschaftler kann der menschlichen Figuren nicht entbehren.«⁹⁸ Trotz aller Unterschiede der Gattungen hob er einen Ausgleich in ihrem Modus hervor. Darin gleicht er Reinhold in Schlegels Galeriegespräch, der »nichts von solchen Rangstreitigkeiten« in den Bildgattungen hielt.⁹⁹ Entsprechend besaß Quandt in seiner eigenen Sammlung ähnlich viele Landschaften wie Historien, und von jenen ähnlich viele mit wie ohne Staffagefiguren. Seine Kunstansichten sah er erfüllt in den Gemälden von Adrian Ludwig Richter und Ernst Ferdinand Oehme, die er persönlich kannte und förderte. Darüber hinaus sammelte er Gemälde älterer Landschaftsmaler wie Joseph Anton Koch, Caspar David Friedrich oder Johann Martin von Rohden, die er ebenfalls schätzte.¹⁰⁰

Einige dieser Landschaften präsentierte Quandt als Bildpaare.¹⁰¹ Exemplarisch sei Joseph Anton Kochs *Berner Oberland* und die *Ideale Landschaft mit der Heimkehr Jakobs* genannt (Abb. 46–47). Letzteres vereinigt Quandts Sammlungsschwerpunkt in den Gattungen der Landschaft und der Historie nicht nur durch das Motiv der Figurengruppe, das aus der alttestamentarischen Jakobsgeschichte stammt, sondern auch durch den Maler der Figuren. Diese wurden nämlich vom berühmten Münchener Künstler und Erneuerer der Freskenmalerei Peter Cornelius entworfen.¹⁰² Das Pendant hatte Quandt gekauft, als er 1819 für ein knappes Jahr in Italien weilte. Der Standort des Malers ist genau lokalisierbar. Er blickt von der Burgruine Resti oberhalb von Meiringen auf die Reichenbachfälle und tief in das Reichenbachtal in Richtung des Passes *Große Scheidegg*, über dem sich die berühmten und oft dargestellten Wetterhörner erheben.¹⁰³

Ein anderes Bildpaar hatte Adrian Ludwig Richter geschaffen. Auf dem einen ist das morgendliche Wasserholen vor der nahe bei

98 Quandt 1826 (I), S. 279. S. a. Thimann 2014, S. 139–140.

99 Schlegel 1996, S. 34: »Waller. Und machen die Landschaftsmalerei zur höchsten Gattung, weil in ihr das bloße Phänomen eine so wichtige Rolle spielt? Reinhold. Vielleicht. Indessen halte ich nichts überhaupt nichts von solchen Rangstreitigkeiten.«

100 Quandt besaß 1824 20 Landschaften, davon 18 von Zeitgenossen, 11 mit Staffagefiguren. 1868 wurden 34 Landschaften versteigert, davon 31 von Zeitgenossen, 19 mit Figuren. Kat. Quandt 1824; Kat. Quandt 1868. Alle Landschaftsgemälde in Quandts Sammlung aufgeführt in Rüfenacht 2018, S. 16–40.

101 Hierzu ausführlich Kap. *Kunsttheorie mittels Präsentation: Assoziationsreiche Pendants*.

102 Kat. Quandt 1868, S. 23–24, Nrn. 81–82; Rüfenacht 2018, SQ-83, SQ-84. S. a. Quandt 1853, S. 169: »In früherer Zeit zeichnete Karstens, dann Thorwaldsen und auch Cornelius die Figuren in Kochs Land-

schaften. [...] Koch gerieth dadurch, dass er die Staffage seiner Landschaften ausmalte, welche andere Künstler gezeichnet hatten, in die Selbsttäuschung, dass er ein großes Talent für die Historienmalerei habe.«

103 In der besitzenden Institution, der Galerie Neue Meister in Dresden (Gal. Nr. 2465) wird das *Berner Oberland* betitelte Werk auf 1816 datiert. Wahrscheinlicher ist eine Entstehung im Jahr 1821. Siehe den Brief von Rudolf an Johann Gottfried Schadow vom 17.1.1821, in: Berlin, Staatliche Museen preußischer Kulturbesitz (SMB), Zentralarchiv, Nachlass Johann Gottfried Schadow, NL Sw 182: »[...] Koch malt eine große Landschaft aus der Gegend des Staubbach in der Schweiz, Bestellung v. H. v. Quan[d]t [...]«. In der Koch-Literatur findet sich zwar kein »Staubbach«, doch sind Reichenbach- und Staubbachfall nicht allzu weit voneinander entfernt, was aus der Berliner Perspektive zu Konfusionen geführt haben mag. S. a. Rüfenacht 2018, SQ-83.

47 Joseph Anton Koch, *Ideale Landschaft mit der Heimkehr Jakobs*, 1816, Öl auf Leinwand, 74,5 × 98 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. G 120



Rom gelegenen Stadt Ariccia dargestellt. Das andere Motiv zeigt das Städtchen Civitella in den Abruzzern bei Abendlicht mit vom Feld zurückkehrenden Bauern (vgl. Abb. 56–57).¹⁰⁴ Der innere Zusammenhang der beiden Gemälde liegt im Motiv des Schöpfens an der Quelle zu Beginn des Tages und des Einbringens der Ernte am Abend. Der gemeinsame Gedanke zeigt sich im Gedeihen, das Leben ermöglicht. Wasser und Ernte, Morgen und Abend deuten einen idyllischen Lebenskreis an. Über das Abend-Bild schrieb Quandt: »Das eine ist die Ansicht von Civitella in Abendbeleuchtung; wirklich ein bewundernswürdiges Bild in Hinsicht der Farbe in welcher sich das Hinschmelzen des Lichts u die allmähliche Dämmerung in den Thälern, trefflich darstellt. Eine Familie welche mit Früchten des Feldes u Gartens heimkehrt, ist die Staffage. Es sind Frauen welche in einem historischen Bilde zu stehn würdig wären.«¹⁰⁵ Richter war sehr bemüht um diese Figuren und ließ sie sogar von Schnorr in Rom überarbeiten.¹⁰⁶ In Quandts Verständnis hatte der Maler damit die künstlerisch-poetische Durchdringung seiner Landschaft erreicht.¹⁰⁷

Die Verbindung lebensnaher Figuren und genrehafter Szenarien in einer Landschaft findet sich in einem weiteren berühmten Bild Richters, das sich in der Sammlung von Quandt

befand: die *Überfahrt über die Elbe am Schreckenstein* (vgl. Abb. 10).¹⁰⁸ Die Einbindung markanter und verschiedenartiger Figuren prägte die Rezeption dieses Werks besonders. Man kann es nicht eindeutig den traditionellen Gattungen der Landschaft oder des Genres zuordnen. Wie in den *Abend-* und *Morgen-*Gemälden wird auch dieses Motiv in der Forschung dem Lebenskreis zugeordnet. Die Lebensalter widerspiegeln sich in den nachdenklichen Figuren im schaukelnden Lebensboot. Kinder, Jugendliche, das junge Pärchen und die Alten ziehen wie der auf den Stock gestützte Wanderer, von flüchtigen Harfenklängen umgeben und von der Burgruine an verblichene Zeiten erinnert, auf ihren Lebenswegen dahin. Auch dieses Bild war für Quandt, durch die anschaulich-menschlichen Charaktere, in seiner Art ein Historiengemälde – und damit vom vernünftigen Geist des Künstlers durchdrungen.¹⁰⁹

Analysiert man die weiteren Landschaften in Quandts Sammlung, so wird deutlich, dass die durchkomponierten, insbesondere auch südlichen Landschaften mit Staffagefiguren in der Tradition Claude Lorrains einen Kontrapunkt zu den nördlichen Landschaften der Romantik bilden.¹¹⁰ Doch gerade die Präsenz von Figuren in Quandts Landschaftsgemälden

¹⁰⁴ Rüfenacht 2018, SQ-67, SQ-68; Kat. Bad Muskau 2016, S. 43–44; Kat. Dresden/München 2003, S. 141–147, Kat. Nrn. 6, 7.

¹⁰⁵ Brief an Schnorr vom 20.9.1828, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 159r. Quandt 1848, S. 239–240 charakterisiert Richters Figuren als »integrirende Theile der Natur«. Selbst Schinkel sei davon begeistert gewesen. Richter schrieb während seines Aufenthaltes in Civitella über die Bildgenese in sein Tagebuch: »Fürs erste will ich mich in das romantische Gebiet wagen, wo Natur und Mensch zu gleichen Theilen herrschen, eines dem andren Bedeutung und Interesse giebt [...]«. Zitiert nach Kat. Dresden/München 2003, S. 19.

¹⁰⁶ Kat. Dresden/München 2003, S. 18, 141.

¹⁰⁷ In einem Tagebucheintrag von 1830 äußerte Richter seine Gedanken über die Landschaftsmalerei und fragte, ganz im Sinne Quandts: »Könnte man nicht ein historisches Gemälde, ein Gedicht, ja eine Musik auch in eine Landschaft übersetzen?« Richter 1909, S. 573.

¹⁰⁸ Rüfenacht 2018, SQ-78.

¹⁰⁹ Kat. Dresden/München 2003, S. 28–29.

¹¹⁰ Biedermann 2017, S. 26–28; Bättschmann 1989, S. 29–32. Siehe auch Fernow 1806, S. 113–118. Eine Zusammenstellung dieser Landschaften bei Rüfenacht 2018, SQ-63 (Steinkopf), SQ-69 (Rohden), SQ-83, SQ-84

wirkt auch verbindend. Es mögen sich darin Forderungen des 18. Jahrhunderts zeigen, wie sie bereits Sulzer in seinem Artikel zur Landschaftsmalerei formuliert hat und wie sie noch bei Fernow erkennbar sind: »Die Darstellung einer idealischen Naturscene wird ästhetisch interessanter, wenn sie, wie die wirkliche Natur, als ein Aufenthalt lebender Wesen erscheint [...]; denn sie ist nicht nur der Natur gemäs, sondern die Landschaft erhält dadurch ihren bestimmten poetischen Charakter, mehr Bedeutung und höheres Interesse.«¹¹¹ Dennoch steht diesen traditionellen Landschaften eine beachtliche Anzahl figurenloser Naturlandschaften gegenüber, die Quandt in seinen Sammlungshängungen auch bewusst gemeinsam präsentierte, wie detailliert noch zu zeigen sein wird. In der programmatischen Gegenüberstellung der Gemälde *Bewaldetes Tal* des holländischen Alten Meisters, Jacob van Ruisdael, und *Dittersbacher Grund* des jungen sächsischen Künstlers Ernst Ferdinand Oehme thematisierte er seine Gefühle bei der Naturbetrachtung.¹¹² Die emotionalen Seelenlandschaften Caspar David Friedrichs fügte er in seinen Hängungen in den Kontext schöner Landschaften in Lorrain'scher Tradition ein. Es lässt sich darin erkennen, dass der Kunstsammler die ästhetischen Kategorien des Schönen und Erhabenen durch Ergänzung weiterer Zuordnungen wie dem Tragischen und Rührenden und durch deren virtuelle Durchmischung auszugleichen versuchte. Die »Kombinatorik« nachahmender Naturstudien und die harmonisierende »Erfindung« von Landschaften, zum Beispiel in den Gemälden von Koch oder Rohden, verbinden sich in Quandts Sammlung mit dem »visuellen Schrecken« und der »seelenvollen Wirkung« romantischer Gemälde eines Friedrich oder Oehme.¹¹³ Im vollen Bewusstsein der historischen Tragweite der Gattungsdebatten der näheren Vergangenheit und Gegenwart kombinierte Quandt diese Bilder in teilweise sehr gelehrten Gegenüberstellungen in den Räumen seiner Sammlung.¹¹⁴

Typisch für seine ausgleichende Kunsttheorie verband der Sammler Tradition und neue Errungenschaften. In den Bildern Richters mag sich dieser Ausgleich künstlerisch manifestieren. Gerade sie vereinen Ideen der Historien-, Landschafts- und Genremalerei gekonnt miteinander und erweitern das emotionale Spektrum des Betrachters, indem sie allgemeine Themen des Alltags und des Lebens aufgreifen. Besonders die assoziationsreiche Kombination verschiedener Landschaftsgemälde in

der Sammlungspräsentation verdeutlicht, dass Kunst über die Gattungsgrenzen hinweg die menschliche Vernunft darstellen müsse. Weil der Mensch Teil der Natur sei, seien Naturdarstellungen ein geeignetes Medium der Vermittlung: »Die Natur ist eine Autokratie die keine andern Gesetze hat, als die, welche ihre eigne Vernunft [...] gab. Diese Gesetze sind äußerst einfach u allgemein, so daß ihre Anwendung eine fast unendliche Mannichfaltigkeit u eine beinahe unbeschränkte Möglichkeit zuläßt u darum der beschränkte menschliche Verstand nicht bestimmen kann, was möglich oder unmöglich sej. [...] Wer kann aber sagen, daß ein Berg, eine Wolke, eine Welle gerade die oder jene Form haben solle? Hegel hat wohl Recht zu sagen: Was ist, ist vernünftig. – Nur muß dieser Satz in Beziehung auf Landschaftsmalerei, welche eben nichts Wirkliches, sondern blos den Schein einer Wirklichkeit hervorbringt, so modificirt werden, daß der Landschaftler, um die Vernunft nicht zu beleidigen, nur das darstellen darf, dessen Möglichkeit sich durch Naturformen, also erfahrungsmäßig, darlegen läßt. [...] In dem Landschaftsbilde herrschen dieselben Naturgesetze wie im Cosmos u die Phantasie des Künstlers, in welchem die Allkraft des Lebens, wie im Weltall, von dem er ein Theilchen ist, waltet, gestaltet, ohne der Naturgesetze sich bewusst zu werden, das Kunstwerk eben so gesetzmäßig, wie die Natur ihre Erzeugnisse.«¹¹⁵

Diese späte Aussage ist gleichsam die Essenz von Quandts Gattungstheorie. Das Zitat relativiert seine frühere Haltung, als er noch schrieb, die künstlerische Vernunft würde nicht von der Natur bestimmt. Die Weiterentwicklung dieses Gedankens scheint in der Rezeption von Carl Gustav Carus' *Neun Briefe über Landschaftsmalerei* begründet zu sein. In seiner Rezension von 1831 schrieb Quandt: »Diese Uebereinstimmung des Natur- und Gemüthslebens beruht aber auf der Einheit des Menschen mit der Natur [...]. Die Materie muss aber nicht bloß belebt, sondern selbst lebendig, geistig, des Bewusstseyns fähig seyn, wenn wir die Landschaft ein Erdenlebenbild nennen sollen [...]. Nicht bloß die Landschaft, alle Kunst ist, um uns der treffenden Worte des Vfs zu bedienen, mystisch und orphisch. Sie schließt in sich, wie die Natur, ein geheimes Selenleben, welches nur der Geweihte schaut.«¹¹⁶ Die Anteilnahme an der zeitgenössischen Debatte ermöglichte es ihm offensichtlich, seinem Prinzip der Ausgleichung treu zu bleiben und die Landschaftsmalerei noch stärker als in der menschlichen Vernunft geborene Bildgattung darzulegen.

(Koch), SQ-103 (Wagner), SQ-106 (Helmsdorf), SQ-108 (de la Rive-Godefroy), SQ-113, SQ-114 (C. A. Graff), SQ-115, SQ-116 (Klotz).

¹¹¹ Fernow 1806, S. 31–33, ausführlich zur Staffage und ihrer Aufgabe in der Geschichte der Kunst ebd., S. 75–100. Sulzer 1774, S. 654: »Durch eine wolausgesuchte Handlung aus dem sittlichen leben, die der Mahler in seine Landschaft sezet, kann er ihr einen Werth geben, der sie mit den besten historischen Gemähd in einem Rang sezet.«

¹¹² Siehe unten Kap. *Erlebnis und Dichtung*. Rüfenacht 2018, SQ-36 (Oehme); SQ-39 (Ruisdael).

¹¹³ Bättschmann 1989, S. 27–56, hier die Zwischentitel S. 27, 45, 50. Zu den Bildern Friedrichs siehe Rüfenacht 2018, SQ-52, SQ-66, SQ-92.

¹¹⁴ Siehe Kap. *Assoziationsreiche Pendants*.

¹¹⁵ Brief von Quandt an den Leipziger Verleger Rudolph Weigel vom 26.3.1859, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 97y.

¹¹⁶ Quandt 1831 (4), Sp. 98–100. S. a. Kat. Quandt 1860 (1), S. 192. Zu Carus' *Briefen* siehe Bättschmann 2002, S. 36–39; Bättschmann 1989, S. 57–61.

Gute Kunst in anderen Bildgattungen

Das Prinzip der geistigen Durchdringung zieht sich als roter Faden durch Quandts geschriebenes Werk. Es betrifft letztlich alle Bildgattungen in gleicher Weise. Ganz besonders kommt dies im Jahresbericht des Sächsischen Kunstvereins von 1831 zum Vorschein. Als dessen Vorsitzender hatte er sich mit den unterschiedlichen Problemen, die mit den Gattungen einhergingen, zu beschäftigen: »Wir dürfen es uns aber nicht verbergen, daß nicht bloß eine geistig-productive, sondern fast mehr noch eine industriöse Thätigkeit unter den Künstlern erwachte [...]. Die Zahl leicht entworfener Landschaften [hat sich] ungemein vermehrt; denn sehr viele junge Maler eignen sich in diesem Fache rasch die nöthigste Geschicklichkeit an, um ein Bild auf die Leinwand hinzuwerfen, das der Natur ungefähr ähnlich sieht und wohl auch Bewunderer gewisser Art findet, die selbst die Natur nie genau angesehen haben, bedenken aber nicht, daß, was sie liefern, darum, weil es Luft und Erde vorstellt, noch keine Landschaft, viel weniger ein Kunstwerk ist; denn zu ersterer wird Kenntniß der Perspective, so wie eine genaue Beobachtung der charakteristischen Formen der in der Natur vorkommenden Gegenstände erfordert, und um ein Kunstwerk hervorzubringen, bedarf es weit mehr der geistigen Auffassung des innern Lebens der Natur in ihren äußeren Erscheinungen, als technischer Handgriffe. [...] Die Genremaler, anstatt den Begebenheiten des Alltagslebens eine Seite abzugewinnen, welche Blicke in das Innere des Herzens vergönnt, und solche Gegenstände also durch Gefühl und Humor zu heben, zogen höhere aus Poesie und Geschichte entlehnte Aufgaben in einen niedern Kreis dadurch herab, daß sie solche auf eine Weise behandelten, welche jede Spur geistiger Bedeutsamkeit verlöschte, gerade so, als wären es Ereignisse, denen man nur durch eine geschickte technische Behandlung von Nebensachen ein Interesse beilegen könnte.«¹¹⁷ Quandt sprach also vielen Malern von Landschaftsgemälden, besonders aber von Genrebildern eine geistig anspruchsvolle Arbeit ab und unterstellte ihnen geradezu serielle Produktionsweisen, um die Moden der Zeit zu treffen und Bilder zu verkaufen.

Gerade in Bezug auf die Genremalerei dachte Quandt wohl an Vereinsankäufe wie denjenigen einer *Margarethe* von Johann Friedrich Jakob Rentsch. Es stellte Gretchen am Spinnrad dar – eine Szene aus Goethes *Faust* (Abb. 48). In einem Brief an Louise Seidler schrieb der Kunstfreund, das Bild sei auf der Akademieaus-



48 Carl Gotthelf Kuchler nach Johann Friedrich Jakob Rentsch, *Margarethe*, 1829, Kupferstich, 206 × 174 mm (Bild), Frankfurt a/M, H. W. Fichter Kunsthandel

stellung von zahlreichen Liebhabern betrachtet worden, weswegen es der Kunstverein gekauft habe. Es müsse bei so viel Gefallen ja etwas Anziehendes haben. Quandt selber konnte ihm nicht viel abgewinnen, weil er das Gretchen-Motiv mit anderen Vorstellungen verband.¹¹⁸ Sein Missfallen beschrieb er in einem Brief an Goethe. Zwar sei das Gemälde durch eine zarte und geschmackvolle Ausführung wertvoll, nur wollte ihm der Bildtitel »Margarethe« nicht gefallen. Er als Betrachter trage durch die Lektüre des *Faust* »ein Bild ungeschmückter Natur in sich«, also eine Vorstellung, die nicht bildhaft werden könne. Überhaupt mache sich jeder Leser ein anderes Bild dieser Figur, weswegen solche konkreten literarischen Motive nicht benannt werden dürften.¹¹⁹

Es ist bemerkenswert, dass Quandt hier den »historischen« Aspekt des Bildes nicht anerkennt. Dies hängt wohl damit zusammen, dass der Maler gleichsam eine quellennahe Deutung des Gegenstands wählte. Es ist also nicht unbedingt ein Bild,

¹¹⁷ Jahresbericht des Sächsischen Kunstvereins von 1831 bis Ostern 1832, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 231r–231v (S. 3–4). S. a. Kovalevski 2010, S. 12; Schmitz 2001, S. 336–352.

¹¹⁸ Brief von Quandt an Seidler vom 26.11.1829, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 175.

¹¹⁹ »Der Moment des Bildes ist der, als sie singt: Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer. Zarte u geschmackvolle Ausführung geben diesem

Gemälde Werth. Ich wollte nur daß der Künstler dies Bild nicht Margarethe genannt hätte, weil es als solche keinem genügt, der ein Bild ungeschmückter Natur in sich trägt. Überhaupt wird jedes einzelne Bild Gretchens, immer Widerspruch finden, denn jeder trägt u hegt wohl ein andres Bild für Gretchen im Herzen und ich möchte wie Mephistopheles sagen: »Denn Jedem kommt sie wie sein Liebchen vor.« Quandt an Goethe, 30.7.1829, in: Schmitz-Strobel 2001, S. 63.

das zum Nachdenken über allgemeine Begriffe anregt. Vielmehr schränkt die bildgewordene literarische Vorlage die Bildwelt des *Faust*-Lesers ein. Aus diesem Grund ließ Quandt beim Kupferstich für die Vereinsmitglieder den Beginn der entsprechenden Passage aus dem *Faust*, »Meine Ruh ist hin,/ mein Herz ist schwer,/ ich finde sie nimmer/ und nimmer mehr«, beifügen, um die Bedeutung der Darstellung zu öffnen.¹²⁰ Damit versuchte er das aufzuwerten, was er selber als Herunterziehen höherer Poesie in niedere Sphären verstand. Durch das Zitat aus dem *Faust* wurde die simple Genreszene erst wieder als Szene aus dem *Faust* und nicht als schlichtes Mädchen am Spinnrad charakterisiert. In gewissem Sinn versuchte Quandt durch den Text das Bild zu historisieren, was dem Maler seiner Meinung nach nicht gelungen war. Es zeigt sich hier, dass die Offenheit zur Interpretation durch den Betrachter das ist, was Quandt an Kunst schätzte.

Quandts grundsätzliches Problem mit der Genremalerei lag im Pauschalverdacht, dass sie geistlos die Natur nachahmte, was generell der Haltung seiner gelehrten Zeitgenossen entsprach, wie beispielsweise Aussagen August Wilhelm Schlegels darzulegen vermögen.¹²¹ Damit widersetzte er sich aktuellen Entwicklungen hin zu einer realistischen Malerei, wie sie sich im Erfolg der sozialkritischen Genremalerei in Düsseldorf nach und nach niederschlug und deren er sich sehr wohl bewusst war.¹²² Er hoffte, dass es sich dabei um eine vorübergehende Mode handeln würde: »Man sollte hoffen, daß durch die unbehagliche Nachbildung des Wirklichen, der Sinn für das Schöne, was der Natur tief eingebohrt ist, sich rein entwickeln und läutern müsse. [...] Sollte dieses sich Hinneigen unsrer Zeit zur Genremalerei, also einem Realismus in der Kunst, nicht eine Durchgangsperiode u Krisis seyn, aus welcher sie völlig von einem falschen Ideal gereinigt, in neuer Naturschönheit, Wahr-

heit u Schlichtheit hervorginge u zugleich wieder zur Darstellung des Edelsten, durch wieder erworbene Technik, befähigt würde, denn nur wenn der Künstler kann, was er will, vermag er seine Ideen darzustellen.«¹²³ Der Nachahmung des Gegenständlichen konnte er also nur abgewinnen, dass sie ein Durchgangsstadium zu höheren Aufgaben sei.

Interessanterweise äußerte sich Quandt auch kaum über Porträts, obschon er selber eine Anzahl Alter und Neuer Meister besaß. Die Porträtkunst war seiner Meinung nach nur »ein Zweig [...] der Kunst und nicht der höchste.«¹²⁴ Ihr Grundproblem entsprach demjenigen der Genremalerei. Die Nachahmung des Äußeren lasse kein speziell interessantes geistiges Vorgehen des Malers erwarten, sondern verlange in erster Linie Geschicklichkeit. Eine der wenigen aussagekräftigen Passagen über Porträts lässt sich einem späten Brief an Arthur Schopenhauer entnehmen und zeigt, dass es ihm auch bei dieser Gattung darum ging, als Betrachter geistig angeregt zu werden: »[...] Die Portraits sollten eigentlich nicht nach der Natur, sondern von genialen Künstlern nach dem Eindruck gemalt werden den eine Person auf sie machte, es sollten Charakterbilder seyn, die den Menschen auf seinem Culminationspunkte darstellten. Man sagt von gelungenen Bildnissen, daß solche jemand vorstellen »wie er leibt u lebt«, ich wollte die Bildnisse stellten mir Freunde mehr dar, wie sie leben, als wie sie leiben. Dies ist eine Anforderung die man nicht an jeden Künstler machen kann, denn wenige haben eine solche Reproductivität u noch weniger die Fähigkeit, das Geistige eines anderen zu verstehn u bildlich zu denken [...].«¹²⁵ Demnach sollten Porträtisten nicht nur das Äußere des Menschen, die Physiognomie, darstellen, sondern auch seinen Charakter als vernunftbestimmtes Wesen. In der Fähigkeit, das Innere eines Menschen sichtbar zu machen, lag für Quandt das Potential der Porträtkunst, eine bedeutsame Bild-

120 Brief von Quandt an Seidler vom 26.11.1829, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 175; Kovalevski 2010, S. 34, Kat. Nr. B–C 10.

121 »Alle Kunst ist ein Streben nach Wahrheit, jedoch beruht die des Genrebildes auf der Uebereinstimmung mit dem Scheine [...].« Quandt 1843 (2), S. 165. Zu Schlegel siehe Gaetgens 2002, S. 347.

122 Quandt 1844 (3), Sp. 697: »Auch hierin verräth sich die Gesinnung der Düsseldorfer Schule, welche die Stimmung des Gemüths, das Gefühl, über die Idee setzt, obwohl das Gefühl erst durch die bildliche Idee geweckt wird und so gleichsam nur eine Begleiterin jener ist. [...] Anstatt den trefflichen Talenten, welche der Director von Schadow so väterlich sorgfältig und liebevoll gepflegt hat, eine höhere Richtung auf die Idee zu geben, ließ er sich selbst in die Weichheit des Gefühls einwiegen.« S. a. Grewe 2017, S. 17; Gaetgens 2002, S. 37–40.

123 Brief von Quandt an Ludwig Schorn, 12.11.1835, in: Weimar, GSA 85/24,11. Die Hoffnung währte nicht lange, den 1850 glaubte er festzustellen, dass die historischen Darstellungen eine Tendenz zum genrehaften hätten: »Aber wir sehen dies nicht blos an Goethe's Denkmale, sondern an vielen neuern Kunstwerken, daß unsere Landsleute an Persönlichkeiten, an das, was der Geschichte angehört, erinnern sein wollen, und ihnen eine genremäßige Aehnlichkeit wichtiger ist, als ein Charakterbild.« Quandt 1850 (2), S. 62.

124 Quandt 1846 (2), S. 322. Zu den Porträts in Quandts Sammlung siehe Rüfenacht 2018, SQ-1 (Rauch), SQ-31 (Umkreis Bruyn), SQ-32 (Scorel), SQ-33 (Venezianisch), SQ-38 (Amberger), SQ-88 (Schnorr), SQ-120, SQ-121 (Graff), SQ-122 (Matthäi).

125 »Mein theurer, alter Freund. So eben habe ich Ihr Bildnis erhalten u streite mich mit dem mir unbekannten Künstler, der Sie nicht so aufgefaßt hat, wie ich mir Sie denke, aber freilich ist sehn u jemand denken, etwas ganz anderes. Das bildliche Denken idealisirt, alles Zufällige bleibt weg u die Zeit hat keinen Einfluß auf das Bild des Freundes in unserer Erinnerung. Die Portraits sollten eigentlich nicht nach der Natur, sondern von genialen Künstlern nach dem Eindruck gemalt werden den eine Person auf sie machte, es sollten Charakterbilder seyn, die den Menschen auf seinem Culminationspunkte darstellten. Man sagt von gelungenen Bildnissen, daß solche jemand vorstellen »wie er leibt u lebt«, ich wollte die Bildnisse stellten mir Freunde mehr dar, wie sie leben, als wie sie leiben. Dies ist eine Anforderung die man nicht an jeden Künstler machen kann, denn wenige haben eine solche Reproductivität u noch weniger die Fähigkeit, das Geistige eines anderen zu verstehn u bildlich zu denken. Jedes Bild ist ein Begriff u darum auch ein Urtheil u wie oft sind die Urtheile über Charaktere, unrichtig! – So scheint mir Luteschütz hinsichtlich Ihrer Augen fehl-

gattung zu sein. Auch wenn diese in seinem Kunstverständnis nur eine untergeordnete Rolle spielte, zeigt sich in den Äußerungen zum Porträt doch eine interessante Überführung seiner wiederholten Forderung nach dem Geistigen in der Kunst.

In seiner eigenen Sammlung befand sich ein Bildnis, das seine Erwartungen erfüllte. Es handelte sich um eine Goethe-Büste von Christian Daniel Rauch. Gerade weil Quandt Goethe kannte, suchte er nach einem Abbild, das seiner Vorstellung entsprach (vgl. Abb. 102). In seinen *Vorträgen über Ästhetik für bildende Künstler* an der Kunstakademie zeigte er die Büste zusammen mit einem Gipsabguss von Goethes Gesicht. Mit Abguss und Büste erklärte er den Unterschied zwischen Naturnachahmung durch Kopien oder Abgüsse und wahrer Kunst. Während der Gesichtsabguss das Vergängliche und Augenblickliche von Goethe zeige, stelle der Bildhauer »den Ausdruck seines Geistes, seines Wesens, die Idee von ihm, das Ewige in ihm« dar. Quandt konstatierte daher in Bezug auf die Büste: »Dies ist der wahre Göthe!«¹²⁶ Wo Porträtkunst also den Charakter des Dargestellten zum Ausdruck brachte, war sie ihm durchaus förderungswürdig.

Stilleben bekämpfte Quandt in seiner Zeit als Vorstand des Sächsischen Kunstvereins vehement, wo sie statuarisch anfänglich ausgeschlossen waren. Gelegentliche Ankäufe hatten schließlich sogar zu seinem Austritt als Vereinsmitglied geführt.¹²⁷

geschossen zu haben, denn es liegt in dem Blick nicht das forschende des Philosophen, sondern das Mistrauen eines Beobachters, weshalb ich jedoch den Künstler völlig entschuldige, weil kein Mensch unbefangen ist, der sich portraitiert, wozu noch kommt, daß bei den meisten Bildnissen das Gesicht etwas seitwärts gewandt wird u die Augen gerade auf den Maler gerichtet sind, weil das Bild den Beschauer ansehn soll, woraus ein lauernder Ausdruck entsteht. Daher haben die Profile u die en face Ansichten große Vorzüge, denn bei diesen findet der wenigste Zwang statt. Die $\frac{3}{4}$ Wendung ist herkömmlich u bietet dem Künstler auch große Vortheile dar, aber dann sollten die Augen auch gerader in derselben Richtung wie das Gesicht u nicht nach dem Beschauer blicken, was wieder eine Observanz ist, welche füglich unterlassen werden könnte, da doch der Ausdruck bei historischen Bildern nichts verliert, unerachtet die handelnden Personen den Zuschauer nicht ansehn. Die volle Wirkung des Blicks zu malen, übersteigt freilich das Vermögen der Kunst, denn es fehlt den gemalten Augen die Magie. Was die Kunst vermag, hat Luntenschütz geleistet, er zeigt uns den weitgewölbten gedankenvollen Schädel u wer die Hieroglyphen der Physiognomik versteht, kann in der Zeichnung vieles lesen. Meine Frau welche freundlich grüßt, sagt, daß sie Ihr Bild ohne Namensunterschrift nicht erkannt hätte, denn Sie stehn 38 Jahre jünger in ihrer Erinnerung. Ich sah Sie, als ich aus Spanien kam u finde nicht daß Sie um zehn Jahre älter aussehn. Was dem Bilde einen Schein von zeitigem Alter giebt, ist die Gewohnheit der etwas gesenkten Haltung des Kopfs, welche Sie mit allen Denkern gemein haben u ich bin gewiß, daß selbst Göthe, der um die impertinente Welt zurückzuweisen, sich sehr à plomb hielt, dennoch, wenn er in seinem Zimmer oder Garten einsam u sinnend auf u abging, das Haupt senkte. Anstatt Ihnen viel von mir zu schreiben, übersende ich mein Bildniß, es mag Ihnen das Übrige sagen.« Brief von Quandt an Schopenhauer vom 8.4.1857, Frankfurt a/M, Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg, Nachlass Arthur Schopenhauer, Na 50, Sign. 195 [Internetressource: Jochen Stollberg, *Die Schopenhauers und Johann*

Diese Gattung lag im besonderen Verdacht der geistlosen Naturnachahmung. Die Plinius-Anekdote des Wettstreits zwischen Zeuxis, dessen gemalte Trauben die Vögel herbeilockten, und Parrhasios, dessen Vorhang gar den Maler täuschte, galt Quandt als ein Beispiel für Kunst ohne Wahrheit: »[...] der, welcher die menschlichen Sinne zu betrügen vermöchte, [sei] ein größerer Künstler, ist von keiner ästhetischen Bedeutung. Es könnte blos daraus folgen daß der eine ein geschickterer Techniker, aber kein größrer Künstler war.«¹²⁸ Dementsprechend waren Stilleben in seiner Sammlung nicht präsent.¹²⁹ Doch selbst dieser niederen Gattung attestierte Quandt grundsätzlich die Möglichkeit, geistigen Gehalt zu haben und dadurch gute Kunst zu sein, solange sie beim Betrachter eine geistige Wirkung hervorruft.¹³⁰

Wo ihm Kunst wahr erschien und den Betrachter zu Gedanken anregte, spielten Gattungen bei Quandt theoretisch keine Rolle. Für den Kunstfreund war es entscheidend, seine Erwartungen erfüllt zu sehen. Ob dies nun das Werk eines Alten oder Neuen Meisters war oder dieser oder jener Bildgattung entsprach, war dabei weniger wichtig. Quandts Förderung der Künste manifestierte sich in verschiedensten Bereichen. Als Käufer, Mäzen, Vereinsmitglied, Kunstkenner und Kunstschriftsteller hat er sich dadurch einen in seiner Zeit weithin bekannten Namen in der Kunstszene gemacht.

Gottlob von Quandt, http://apps.webable.de/cms/fileadmin/doc/Quandt_Schopenhauer.pdf, letzter Zugriff: 17.9.2018].

- 126 Quandt 1844 (1), S. 34–35: »Der Unterschied des Stoffs, daß die eine Büste von Gyps, die andere von Marmor ist, kann keine so höchst verschiedene Wirkung verursachen, als beide auf den Beschauer hervorbringen. Es liegt dieser Unterschied darin, daß die eine uns aufs Genaueste das Zeitliche, Vergängliche, darum nur Scheinbare, Unwesentliche, nur augenblicklich und materiell Wirkliche anbieht, die andere Büste aber uns den wahren Göthe, den Ausdruck seines Geistes, seines Wesens, die Idee von ihm, das Ewige in ihm darstellt. Wenn ein Beschauer nicht wüßte, daß beide Büsten Göthe darstellten, und man fragte ihn, welcher von beiden ist Göthe? so würde gewiß die Entscheidung auf die Marmorbüste fallen, und jeder wird sagen: dies ist der wahre Göthe!« S. a. Quandt 1850 (2), S. 61–63; Rüfenacht 2018, SQ-1.
- 127 Erst ab 1829 konnte der Verein Stilleben ankaufen: Statuten von 1829, in: HStADD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1, vor fol. 230r. Brief von Quandt an das Komitee des Sächsischen Kunstvereins, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 229.
- 128 Quandt 1830 (1), S. 290. Die Anekdote in Plinius Secundus, *Naturalis Historiae*, Liber XXXV, Cap. XXXVI, 65.
- 129 Ein einziges Stück verzeichnet in Kat. Quandt 1868, Nr. 52, S. 16. Zwei Gouachen in Kat. Quandt 1824, S. 9. Siehe Rüfenacht 2018, SQ-54, SQ-127, SQ-128. S. a. Briel 1987 (1), S. 18; Maaz 1986, S. 18.
- 130 Quandt 1819, Bd. 1, S. 68–69: »Der Blumenmahler kann sagen: Auch ich bin ein Künstler, da uns durch jeden dieser Gegenstände ein vollständiger Begriff gegeben, indem jedes Wahrnehmbare Symbol von etwas Geistigem ist; jeder sinnliche Eindruck eine geistige Wirkung hervorbringt [...].« Quandt schränkte im Nachsatz aber sogleich wieder ein, »daß wir den Künstler und sein Werk, der uns erhabnere Anschauungen gibt, höher würdigen als einen andern, der gemeinere uns darbiethet, daß also Rafael höher steht, als etwa Huysum, so vortrefflich auch dieser in seiner Art ist [...].«



S NIMPHA SACRI SOMNUM NE RVMPE QVIESCO

KUNST AUSSTELLEN

Nach den enttäuschenden Ergebnissen seiner Vereinstätigkeit in den 1820er und frühen 1830er Jahren kamen ganz neue Aufgaben auf Quandt zu. Sie gingen weit über seine privaten Tätigkeiten als reicher Mäzen und Kunstschriftsteller hinaus und erschlossen ihm neue und öffentlichkeitswirksame Felder. 1832 erhielt er den Auftrag zur Neueinrichtung eines Museums unter Zusammenführung der Kunst- und Rüstkammer in einem der Dresdener Zwingerpavillons. Daraus ging das Historische Museum hervor. Hierauf folgte 1836 der Eintritt in die Galeriekommission der Königlichen Kunstsammlungen, die ihm die Möglichkeit bot, in der Gemäldegalerie bei Neuhängungen mitzuarbeiten. Damit zeichnet sich ab Anfang der 1830er Jahre ein Tätigkeitsfeld ab, bei dem es weniger um die Förderung der Kunstproduktion, die Wiederentdeckung alter Kunst oder das Kunstsammeln ging, sondern in gewissem Sinn um den konsequenten nächsten Schritt: In Ausstellungen

konnte Quandt seine Kunstansichten einem breiteren Publikum präsentieren.

Die Prozesse von Quandts Fördern und Ausstellen flossen ineinander und bedingten sich gegenseitig. Dies zeichnete sich in seiner Privatsammlung schon während der 1820er Jahre ab, wo er seine Bestände alter Meister und Zeitgenossen nicht gedankenlos an die Wände hing, sondern wohl überlegt präsentierte. Zugleich hatte er schon in den 1820er Jahren immer wieder Bilder seiner Sammlung in die Akademie- und Kunstvereinsausstellungen gegeben, um geförderte Künstler bekannter zu machen.¹ Mit den königlichen Museen erhielt er nun die Gelegenheit, einem potentiell großen Publikum seine Kunst-Anschauungen im wahrsten Sinn des Wortes vor Augen zu führen. Quandts musealer Präsentation von Kunst sowohl im Privaten als auch im Öffentlichen und ihren Prämissen widmet sich der zweite Teil dieser Studie.



49 Johann Gottfried Abraham Frenzel, *Haus und Garten des Herrn von Quandt zu Dresden*, 1826, Radierung, 69 × 107 mm (Bild), Archiv des Autors

ALTE WERTE UND NEUE ERRUNGENSCHAFTEN: Aspekte der Privatsammlung

Ein offenes Haus für Kunst und Bildung

Nach der Rückkehr aus Rom 1820 ließ sich das Ehepaar Quandt in Dresden nieder. Dort hatte der Kunstfreund auf der Neustädter Seite, angrenzend an die Elbwiesen und in unmittelbarer Nachbarschaft zur Augustusbrücke, an der Großen Klostersgasse zwei Häuser gekauft, von denen er das kleinere gänzlich neu bauen und mit dem renovierten Haupthaus aus dem 18. Jahrhundert verbinden ließ (Abb. 49). Er richtete sich hier ein zusammenhängendes Anwesen mit Wohnungen, Garten und einem kleinen Museum ein.² In den ersten Planungen hatte er vorgesehen, das angebaute Haus als Museum und Künstlerhaus mit Atelier einzurichten. Dieses Haus wäre im ersten Stock mit seiner Wohnung verbunden gewesen, im zweiten Stock mit einem Saal, der als Atelier hätte genutzt werden können, und im dritten Stock wäre die Künstlerwohnung eingerichtet worden.³ Das geplante Atelier wurde schließlich ein Ausstellungssaal für Teile der Gemäldesammlung. Die anderen Etagen vermietete Quandt teilweise an Leute aus der politischen Elite Sachsens. Zu ihnen gehörte, wohl nur bis 1824, Kriegskammerrat Anton von Carlowitz und ab 1830 Staatsminister Bernhard August von Lindenau. Damit beherbergte der Kunstfreund Leute aus dem Umfeld der reformorientierten Kräfte, die für die Begründung der ersten Sächsischen Verfassung von 1831 von großer Bedeutung waren. Besonders mit Lindenau, der den königlichen Sammlungen vorstand, ist auch ein gewisser Einfluss Quandts auf das Dresdener Kulturleben zu erklären.⁴

Pläne und tatsächliche Einrichtungen für die Sammlungen änderten sich in der ersten Hälfte der 1820er Jahre mehrfach. Nebst den Konzepten für die Gemäldesammlung lag ein Fokus

auf der Vermehrung und Präsentation der Abgusssammlung antiker Werke. In einem Brief vom September 1849 an den Archäologen und Philologie-Professor Friedrich Gottlieb Welcker in Bonn wird zusammenfassend deutlich, welche Rolle Quandt der Antike zumaß. Die antike Kunst ließe die »ewiglebendige Schönheit des Alterthums« erkennen. Dadurch wirke sie in die Gegenwart und Zukunft: »Ihr [Welckers – AR] Werk giebt nicht bloß Erklärungen sondern Aufschlüsse über die Antike und gewährt in Zeiten wie die unsern, eine Zuflucht vor der Gegenwart in das Altertum, welches uns durch seine unvergängliche Herrlichkeit auch Vertrauen zu der Zukunft einflößt; denn das Menschengeschlecht kann aller Verblendung unerachtet doch nicht völlig ausarten, weil in der geistigen, wie in der materiellen Natur eine unerschöpfliche Reproduktionskraft liegt [...].«⁵ Mit der Flucht vor unsicheren Zeiten in die Betrachtung alter Kunstwerke meinte er die so genannten Märzrevolutionen, die Dresden im Mai 1849 erfasst hatten. Darüber hinaus zeigt sich das Ideal, dass Quandt nicht nur der antiken Kunst, sondern der Kunst überhaupt zumaß: Sie erschafft sich das Schöne aus der Natur und gibt dadurch dem Menschen immerwährende Inspiration. Durch die Präsentation von Abgüssen nach Antiken wollte er Künstlern das Studium dieser idealen Werke ermöglichen.

Zuerst wollte Quandt Gipsabgüsse der Ägineten beschaffen. Ein Teil der Giebelfiguren des Aphaia-Tempels auf der griechischen Insel Aegina war 1813 in die Münchner Glyptothek überführt worden. Für seine Nachbildungen beabsichtigte er einen Saal zu bauen und durch Julius Schnorr von Carolsfeld mit Fresken bemalen zu lassen. Nachdem er dem Künstler von seinen Plänen geschrieben hatte, zögerte er. Geprägt vom

1 Zu den Dresdener Kunstvereinsausstellungen und Quandts Beteiligungen aktuell Marx 2014 (1). Zum Boom von Kunstvereinsausstellungen siehe Schmitz 2001, S. 253–264.

2 Im Dezember 1821 waren die Bauarbeiten zu Ende. Die Inneneinrichtung dauerte noch bis 1824. Brief von Clara Bianca von Quandt an Schnorr vom 14.12.1821, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 80v. S. a. Hertzig 2011, S. 99; Briel 2002, S. 14; Lammel 1998, S. 470, Anm. 13; Bemmann 1925, S. 7–8; Schnorr 1886, S. 156; Seidemann 1860, S. 158; Becker/Frenzel 1826, S. XXVI–XXVIII. Grundrisse aus der Bauzeit des Haupthauses, sog. »Rudolphisches Haus« in Dresden, Sächsisches Landesamt für Denkmalpflege, Plansammlung, Inv.-Nr. M 21 A Bl. 13–16, 51.

3 Die Künstlerwohnung war für Freund Schnorr gedacht, der 1827 jedoch von Rom direkt nach München ging; Briefe von Quandt an Schnorr

vom 23.12.1820, 11.2., 13.6. und 14.10.1821, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 55v–56r, 62r–v, 68r–v, 73r.

4 Zu den Vermietungen an Carlowitz und Lindenau siehe den Brief von Quandt an Rochlitz vom 18.12.1822, in: SLUB, Mscr. Dresd., App. 26, Nr. 218. S. a. Rüfenacht 2011, S. 101. Anton von Carlowitz war der Bruder des Reformpolitikers und Nachfolgers von Lindenau, Hans Georg von Carlowitz.

5 Quandt an Welcker, [September] 1849, in: Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Dezernat 5 / Abt. Handschriften und Rara, Autographensammlung, S. 685 (NL Welcker), Brief 2. Das natürliche Schönheitsideal geht auf Johann Joachim Winckelmann zurück, »dessen Ziel die Erkenntnis der ewiglebendigen Schönheit des Alterthums ist«, wie Quandt Welcker erklärt.



50 *Flussgott, sog. Ilissos* (Gipsabguss der Marmorstatue aus dem Westgiebel des Parthenon, Akropolis, Athen, Original in: London, British Museum, Inv.-Nr. 1816,0610.99), Gusswerkstatt: vermutlich D. Brucciani & Co. Ltd., London, vor 1856, Gips, patiniert, 86,3 × 189 × 77 cm, Zürich, Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Inv.-Nr. G 482



51 *Dionysos, früher als »Theseus«* (Gipsabguss der Marmorstatue aus dem Ostgiebel des Parthenon, Akropolis, Athen, Original in: London, British Museum, Inv.-Nr. 1816,0610.93), Gusswerkstatt: vermutlich D. Brucciani & Co. Ltd., London, nach 1856, Gips, patiniert, 136 × 177 × 100(?) cm, Zürich, Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Inv.-Nr. G 475

eigenen Erleben der Befreiungskriege gegen Napoleon in Leipzig wollte er wegen der drohenden Kriegsgefahr doch keine unbeweglichen Gemälde in Auftrag geben.⁶ Schließlich verzichtete er sogar auf die Beschaffung von Abgüssen der Ägineten.

Später kaufte er einige Abgüsse der *Elgin-Marbles*, die dem Fries des Parthenontempels in Athen entstammten. In einem Brief an den Altertumsforscher Carl August Böttiger aus dem Jahr 1821, in welchem er um Rat bei der Auswahl fragte, schrieb er: »Beÿ einer Auswahl wünschte ich besonders auf solche Gegenstände Rücksicht zu nehmen, welche für Künstler lehrreich u den Schönheitssinn bildend sind. Man kann dies wohl von allen den hier verzeichneten Kunstwerken erwarten, welche das Eigenthümliche u vor allen andern Antiken voraus haben, daß weit mehr schöne Natur als Styl an denselben zu schätzen ist, u daß sie deshalb für junge Künstler so höchst wichtig sind. Sie öffnen das Verständnis u den Sinn für reine, in keinen Styl, in keine Kunstform eingekleidete oder auch eingeengte Naturschönheit. Durch sie ist allein eine Vereinigung aller Künstler möglich, welche in unsern Tagen in zweÿ feindliche Lager zerfallen sind, in Anhänger des Mittelalters u der Schule des Mengs, weil in diesen Werken selbst Natur u Kunst sich völ-

lig ausgleicht.«⁷ Programmatisch war also die vereinigende Funktion, die Quandt den *Elgin-Marbles* zumaß. Bei Erhalt zweier liegender männlicher Gestalten aus der Elgin'schen Sammlung – des Flussgottes Illisos und des Helden Theseus (Abb. 50–51) – sah er den Beweis seiner Vermutung erbracht, »daß das Schöne das vollkommen Naturgemäße ist, nicht aber jener sogenannte Idealstyl welcher von Natur u Wahrheit abweicht.«⁸ Der Kunstfreund glaubte, dass nur solche naturgemäßen, stillosen Statuen zum Abzeichnen während der Künstlerausbildung geeignet seien.⁹ Böttiger selbst lobte Quandt dafür, die Werke frei im Gartensaal aufgestellt zu haben. Dadurch könnten sie allseitig betrachtet und kopiert werden. In dem kleinen Ausstellungsraum für Antiken stellte Quandt den Wänden entlang weitere Parthenon-Abgüsse des Zentaurenkampfs und einer Prozession sowie einen Abguss der Venus von Milo aus.¹⁰ Mit der Präsentation der Abgüsse erhoffte er sich einen Verdienst unter der Dresdener Künstlerschaft zu erwerben. Aus diesem Grund gewährte er während der Schließzeiten der königlichen Sammlungen Zutritt zu seinem Gartenpavillon, der auf dem Gemälde von Franz Wilhelm Leuteritz im Vordergrund zu sehen ist (Abb. 52).¹¹

6 Brief von Quandt an Schnorr vom 23.12.1820, 11.2., 1.4.1821 und 25.4.1822, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 55v–56r, 63r–64v, 85v.

7 Zitiert nach Bemmman 1925, S. 8 nach dem Brief in der SLUB, Mscr. Dresd. h 37 Korr. 4°, 157, Nr. 6.

8 Brief von Quandt an Schnorr vom 1.4.1821, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 63r–64v.

9 Quandt 1826 (1), S. 281–282.

10 Böttiger 1822, S. 62: »So bereitete er vor Kurzem eine zweckmäßige Salatterrena in seinem Garten, worin er drei Abgüsse aus den berühmten Elgin Marbels im britischen Museum, den Torso des Illissus und The-

seus und den berühmten Pferdeköpfe so aufstellte, daß sie umgangen und von allen Seiten gezeichnet werden können, zur Freude aller hiesigen Kunstfreunde.« S. a. Anonym 1825, Sp. 828.

11 Als 1839 auch die königlichen Sammlungen Abgüsse der *Elgin Marbles* in den Zwingerpavillons ausstellen konnten, schrieb Quandt ein *Vorwort an die Beschauer der Abgüsse von den Bildwerken vom Parthenon*. Das Werk konnte weder in Bibliotheken noch Archiven aufgefunden gemacht werden. Es ist erwähnt in Seidemann 1860, S. 159 und in KB 1839, Nr. 79, S. 316: »Die Abgüsse der Bildwerke vom Parthenon, der sogenannten Elgin marbles, sind nun seit einigen Wochen alle Freitage



52 Franz Wilhelm Leuteritz, *Blick vom Quandt'schen Garten aus*, 1860, Öl auf Leinwand, 61,5 × 92,5 cm, Dresden, Städtische Galerie, Inv.-Nr. 1979/k 191

Mit der Zeit trat das Sammeln von Antiken und Abgüssen in den Hintergrund. 1857 notierte Quandt: »Da ich selbst ein Alterthum geworden bin, so habe ich es aufgegeben Antiken zu sammeln, unerachtet solche den Vorzug haben, immer schön zu bleiben, was uns Menschen, die wir keine idealen Wesen, auch nicht von Stein, sondern individuelle, ephemere Ersch[e]inungen sind, nicht beschieden ist.«¹² Die Briefstelle macht deutlich, dass Quandts Hauptinteresse an den Antiken ihrer unvergänglichen Schönheit galt. Darin sollten sie den zeitgenössischen Künstlern vorbildlich sein. Gleichzeitig war die Antikensammlung für ihn immer sekundär, denn Vorbildhaftigkeit versprach er sich in erster Linie von Kunstwerken mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Meister, wie noch darzulegen sein wird. Nach denselben Ansprüchen wie bei den Antiken im Gartensalon funktionierte daher auch die Präsentation der Gemäldesammlung im Wohnhaus.

Im ersten Stockwerk seiner Wohnung richtete Quandt in repräsentativen Wohnräumen auf der Gartenseite seine Gemäldesammlung ein. Alfred Meissner, Schriftsteller und Neffe seiner Frau beschrieb sie wie folgt: »Mein Onkel [...] hatte sich sein Haus auf der Neustadt mit prachtvoller Aussicht auf die Elbufer nach Art eines italienischen Palazzo eingerichtet und eine Enfilade von neun Zimmern im ersten Stockwerk ganz mit Gemälden angefüllt. Es waren theils Werke Alter Meister, die der erfahrene Bilderfreund in italienischen Klöstern und Villen aufgestöbert, theils moderne Bilder, die er bei noch lebenden Malern bestellt hatte. [...] Alle Zimmer der Belletage waren mit grünem Damast tapeziert oder mit Stuck bekleidet, aber völlig unbewohnt.«¹³ Die Enfilade von neun Zimmern kann in den Quellen und den Katalogen nachvollzogen werden. Sein Hinweis auf das Unbewohnte deutet auf eine Trennung repräsentativer und eigentlicher Wohnräume hin. Ob Quandt sie wirklich

in den Vormittagsstunden dem Publikum zugänglich. Die Anordnung des Lokals in einem der Zwingerpavillons ist geschmackvoll und zweckmäßig. Ritter von Quandt hat eine Erläuterung der Kunstwerke für die Bildhauer drucken lassen. Der Versuch ist nicht sehr zahlreich, was für die Berufenen umso vorteilhafter ist.« Zur Bedeutung von geregelten Öffnungszeiten für öffentliche Museen siehe Savoy 2006, S. 20–22.

12 Brief von Quandt an Hermann Hettner vom 26.9.1857, in: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Sign. Heid. Hs. 2751 C85.

13 Meissner 1884, Bd. 1, S. 17. Eine Beschreibung der Innenausstattung aus unmittelbarer Hand im Brief von Quandt an Rochlitz am 18.12.1822, in: SLUB, Mscr. Dresd., App. 26, Nr. 218. S. a. Anonym 1825, Sp. 781–782, 788–791.

gar nicht nutzte, kann nicht restlos geklärt werden. Immerhin betonte der Sammler, er lebe mit den Kunstwerken, und sehe Kunst als Mittelpunkt des Lebens an.¹⁴ So scheint eine gewisse Durchmischung von Wohn- und Sammlungsräumen nahelegend. Sicher ist, dass nur ein größerer Saal als reiner Museumsraum genutzt wurde.¹⁵ Eine ausführliche Beschreibung der elbseitigen Raumfolge eines anonymen Zeitgenossen zeugt davon, dass es sich hierbei eher um repräsentative Wohnräume handelte, die nur beschränkt alltagstauglich waren. Laut diesem Text lebte Quandt in dem sehr großen Haus an der Klostersgasse gassenseitig in der Familienwohnung und nutzte den elbseitigen Gebäudeflügel vor allem zu besonderen Zwecken wie der Präsentation seiner Kunstsammlung.¹⁶

Dank des Katalogs von 1824, den Quandt für einen ungeschickten Hausdiener hatte drucken lassen, der Reisende durch die Sammlungen führen musste, einigen Briefpassagen und dem erwähnten anonymen Bericht über die Raumfolgen kann man sich eine recht gute Vorstellung der räumlichen Einrichtung machen.¹⁷ Im ersten Raum war Goethes Büste von Christian Daniel Rauch (vgl. Abb. 102) und eine Kopie nach Raffaels *Galatea* aufgestellt.¹⁸ Der zweite Raum enthielt eine für Quandts Kunstverständnis bedeutende Anordnung zweier Landschaften von Caspar David Friedrich und Johann Martin von Rohden zusammen mit weiteren Gemälden, die sich im Laufe der Zeit wandelte. Diese beiden ersten Räume des Rundgangs werden Thema nachfolgender Kapitel sein.¹⁹

Zwei im Katalog erwähnte Räume mit Familienporträts und einem Seesturm von Franz Catel schien der anonyme Besucher

von 1825 nicht gesehen zu haben, denn er ging direkt zur Beschreibung des Ambientes eines Salons über: »Der Salon [...] versetzt Dich in ein vornehmes italienisches Wohnhaus. Seine glänzenden, gelbmarmorirten Wände sind in Stuck gearbeitet; aus ihnen erheben sich en relief graumarmorirte ionische Säulen mit vergoldeten Basen und Kapitälern; die zwischen ihnen oben angebrachten Figuren sind von dem Bildhauer Matthäi, [...] nach den Raphaelischen Figuren gearbeitet. Der Kamin ist von echtem carrarischen Marmor; die Säulen desselben werden durch Hermen gebildet, deren Köpfe von sehr zarter Arbeit sind. Auf demselben findest Du eine kleine antike Venus von pentelischem Marmor.«²⁰ Es folgte das repräsentative Wohnzimmer der Frau mit verschiedenen Gemälden wie *Maria mit dem Kinde* von Julius Schnorr von Carolsfeld, auf die noch genauer einzugehen sein wird.²¹ Darauf trat man in einen Raum mit Sepiazeichnungen von Schnorr und einer Zeichnung von Caspar David Friedrich.²² Letztere wird von dem anonymen Besucher beschrieben: »In einem folgenden Zimmer findet man [...] eine von Friedrichs (in Dresden) besten Kompositionen: eine freie Ebene auf hohen mit Laub bewachsenen Bergen, in der Mitte ist ein Kreuz aufgerichtet und mit belaubten Bogen umgeben.« Es handelt sich dabei um eine verschollene Fassung des *Kreuzes an der Ostsee*, die bis anhin von Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig sowie aktuell im Werkkatalog der Zeichnungen von Christina Grummt nur aufgrund einer Beschreibung von 1807 bekannt und frageweise Quandts Sammlung zugeschrieben war, was hiermit bewiesen werden kann.²³

14 Quandt 1853, S. 1–2; Brief an Schnorr vom 7.8.1823, fol. 98r–99v, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 98r–99v.

15 Nebst den Quellen deuten die beiden Kataloge von 1824 und 1868 darauf hin, dass die Raumfunktionen über die Jahrzehnte unverändert blieben. Beide Kataloge verweisen auf einen Salon und auf Kunstwerke im Wohnzimmer der Frau.

16 Diese Vermutung ergibt sich aus der Lektüre von Anonym 1825, Sp. 781–828, zum Beispiel Sp. 781: »Wir steigen eine Treppe; der Vorsaal wird uns geöffnet, und wir gehen durch mehrere reich und geschmackvoll ausgeschmückte Zimmer in das Hinterhaus, welches auf die Elbe sieht.« Erst da beginnt die eigentliche Beschreibung der Kunstwerke, die auch mit Kat. Quandt 1824 übereinstimmt. S. a. Becker/Frenzel 1826, S. XXVI–XXVIII.

17 Kat. Quandt 1824. Über den Zweck dieses Führers siehe den Brief von Quandt an Rudolph Weigel vom 2.3.1844, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 1191, Nr. 583; Anonym 1825, Sp. 780–782, 788–791, 811–814, 817–820, 826–828. Rüfenacht 2018, S. 6–45 bietet einen Überblick der einzelnen Kunstwerke in Quandts Sammlung in Bezug zu den Präsentationsräumen gemäß Kat. Quandt 1824 und Kat. Quandt 1868.

18 Quandt plante hier anfänglich die Unterbringung der *Vittoria Caldoni* von Schnorr, die er aber erst 1825 erhielt und sie dann im Gemäldeaal des zweiten Geschosses ausstellte. Brief von Quandt an Schnorr vom 22.8.1823, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 101r. Zu den ausgestellten Werken siehe Rüfenacht 2018, SQ-1, SQ-2.

19 S. a. Brief von Quandt an Schnorr vom 22.8.1823, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 101r.

20 Anonym 1825, Sp. 789; Kat. Quandt 1824, S. 7. Der Katalog erwähnt den Salon erst als fünften Raum – warum, bleibt ohne Grundrisse unklar. Gegenüber Schnorr nennt Quandt diesen Raum einen »Speisesaal«, der »gar keine Bilder [habe], sondern [...] mit Gypsmarmor ausgelegt« sei. Im Raum davor plante er ursprünglich die Hängung der *Judith* von Philipp Veit; siehe Rüfenacht 2018, SQ-77. Zum Porträtzimmer siehe Brief von Quandt an Schnorr vom 22.8.1823, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 101r; Rüfenacht 2018, SQ-8, SQ-9, SQ-10 (Porträts), SQ-64 (Catel). Zum Bildhauer Matthäi siehe unten Anm. 34.

21 »Meiner Frau ihr Wohnzimmer ist mit Eggers Bildern u Ihrer Madonna aus geschmückt, bey deren Anblick wir uns immer erfreuen u Ihrer mit wahrer Liebe gedenken.« Brief von Quandt an Schnorr vom 22.8.1823, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 101r. Zu den Bildern dieses Raums siehe Rüfenacht 2018, SQ-70 bis 75.

22 Anonym 1825, Sp. 790.

23 Kat. Quandt 1860 (2), Nr. 332. Börsch-Supan/Jähnig 1973, S. 293, Kat. Nr. 151; Grummt 2011, Bd. 1, S. 478, Kat. Nr. 507. Christina Grummt ordnet zwar die bekannte Fassung unter Kat. Nr. 506 Quandt zu, doch passt das abgebildete Blatt nicht zur zitierten Beschreibung von Anonym 1825. Vielmehr stimmt diese mit der bei Grummt wiedergegebenen Beschreibung im *Journal des Luxus und der Moden* von 1807 überein. Die Zeichnung auch erwähnt im Brief von Johann Caspar Schinz an Louise Seidler, in: ThULB, HSA, Aut. W. M. v. Goethe, Nr. 1166, J. C. Schinz an Louise Seidler, Dresden, o. Datum [1825], [S. 1–2].

Nach einem weiteren Nebenzimmer mit unterschiedlichen Werken wie zeitgenössischen Zeichnungen und einer mittelalterlichen Miniatur stieg man über eine Treppe in das zweite Stockwerk empor und trat in einen besonderen, kapellenartig eingerichteten Saal, der als Vorraum des großen Gemäldesaales diente.²⁴ Auf Garten und Elbe ausgerichtet, war der Vorsaal in seiner Einrichtung symptomatisch für die Sammlungsräume, indem er mit verschiedenen Objekten aus Quandts vielseitiger Sammlung und Nachbildungen mittelalterlicher Kunst bestückt war. Der Düsseldorfer Schriftsteller Karl Leberecht Immermann beschrieb stimmungsvoll die Situation dieses historistischen Raumes im Gefüge der Sammlungsräume: »Durch abgeschlossene Treppengänge und Vorsäle, mit Zeichnungen und Gypsabgüssen bevölkert, von eingesetzten Glasgemälden dämmerhell, schreitend, fühlte ich, daß ein feiner Sinn sich hier die belebte Einsamkeit geschaffen habe, um welche es allein verlohnt, zu leben. Darnach wurde mir das Allerheiligste aufgethan, und ich fand den Herrn des Hauses unter seinen Schätzen.«²⁵ Dieses »Allerheiligste« war der eigentliche Gemäldesaal.

Hier präsentierte Quandt den Hauptteil seiner Gemälde Alter und Neuer Meister. Kunstfreunde, Künstler und Kopisten konnten darin ihrer Leidenschaft nachgehen. Der anonyme Besucher von 1825 berichtete hierüber: »Der liberale Besitzer gestattet Künstlern gern das Kopieren aus seiner Sammlung, und man findet daher häufig jüngere Maler in dem zuletzt genannten Saale emsig vor der Staffelei sitzend.«²⁶ Auch Carl August Böttiger lobte in seinem Artikel über Quandts Sammlung im *Artistischen Notizenblatt* genau diese Offenheit und Gesprächsbereitschaft des Kunstfreundes: »Dabei darf seine unermüdete Bereitwilligkeit, alles, was er besitzt, Künstlern und Kunstfreunden zu jeder Stunde mitzuthemen und ihnen mit Rath und Belehrung aus seiner Kunstbibliothek zur Hand zu seyn nicht unerwähnt bleiben.«²⁷

Mit dem Ausstellen von Kunst erhoffte sich Quandt, beste Möglichkeiten zu schaffen, damit sich Künstler und Kunstpublikum bilden können. Er präsentierte seine Sammlungen daher

nicht nur in seinen Privatgemächern, sondern auch an Akademieausstellungen in Dresden, München oder Berlin. Entsprechend unterstrich der Sammler, dass er »die Ausstellungen für eine der nützlichsten Kunstanstalten halte. Es wird durch diese das Band zwischen Künstlern u dem Publicum immer von neuem geknüpft, erregt in der Volksmasse eine große Theilnahme an der Kunst als die Eröffnung von Museen voll Werke verstorbener Meister und Zeiten welche selbst für den Gebildeten oft so fern liegen, dass er erst die Geschichte zu Hülfe nehmen und seine Einbildungskraft anregen muß, um sich in den Standpunkt zu versetzen aus welchen solche Werke betrachtet werden müssen. Endlich aber geben Ausstellungen den Lebenden die klarere Selbsterkenntnis über den Werth der eignen Leistungen, als die Vergleichung mit Werken früherer Meister wo sich dann jeder junge Künstler immer einen uralten Meister aussucht den er erreicht zu haben glaubt.«²⁸

Quandts Sammlung mit ihrer Kombination aus Abgüssen von Antiken, Alten Meistern und zeitgenössischen Malern sollte einen Einblick in die Geschichte der Kunst bieten, die bis in die Gegenwart wirkte. Indem er selber Kunst seiner Zeitgenossen sammelte, zeigte er, dass er an diese umfassende Wirkung der Künste in der Geschichte glaubte. Dies attestierte ihm auch Carl August Böttiger: »Wie ganz anders ist es mit den Sammlungen der Werke lebender Meister, wenn nur ihr Besitzer das Rechte zu bestellen und zu wählen wußte. Man lebt da zweimal unter seinen Zeitgenossen; man kennt den Meister nach seiner Persönlichkeit; man würdigt ihn nach seiner Schule und sieht mit Freuden seine Fortschritte; Hoffnungen werden erweckt, noch Herrlicheres wird hervorgehoben; der rühmlichste Wettstreit entzündet und durchdringt die sich hier in derselben Sammlung freundlich beegnenden Künstler des Südens und des Nordens.«²⁹ Der polnische Graf und Kunstsammler altitalienischer und zeitgenössischer deutscher Kunst, Athanasius Raczyński, lobte Quandt in seiner *Geschichte der neueren deutschen Kunst* als unabhängigen Kunstkenner, dessen Sammlung »aus warmer Liebe und zartem Gefühle für die Kunst« entstanden sei.³⁰

24 Zum Vorzimmer an der Treppe im ersten Geschoss siehe Kat. Quandt 1824, S. 9; Anonym 1825, Sp. 790–791. S. a. Brief von Johann Caspar Schinz an Louise Seidler, in: ThULB, HSA, Aut. W. M. v. Goethe, Nr. 1166, J. C. Schinz an Louise Seidler, Dresden, o. Datum [1825], [S. 1–2]. Zu den Werken im Vorraum und Saal siehe Rüfenacht 2018, S. 29–40, 43–45 (Raum 9 gemäß Kat. Quandt 1824, Raum 5 gemäß Kat. Quandt 1868).

25 Immermann 1833, S. 281–282; Anonym 1825, Sp. 811–812.

26 Anonym 1825, Sp. 828. S. a. Brief von Quandt an Schnorr vom 22.8.1823, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 101r.

27 Böttiger 1822, S. 62. S. a. Marx 2014 (2), S. 117.

28 Brief von Quandt an Johann Gottfried Schadow vom 29.8.1826, in: Berlin, Historisches Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK 212a, fol. 45. S. a. Marx 2014 (1), S. 102–103.

29 Böttiger 1822, S. 61.

30 »Wenn von der neueren Kunst in Dresden die Rede ist, so darf die Sammlung des Herrn von Quandt nicht übergangen werden: sie ist nicht die Frucht der Ostentation, der Mode und der stolz-pedantischen Ansprüche, sondern sie ist aus warmer Liebe und zartem Gefühle für die Kunst entstanden.« Raczyński 1836–1841, Bd. 3, S. 224–226 listet eine größere Anzahl Gemälde aus der Sammlung Quandt auf und äußert sich zu einzelnen ausführlicher, jedoch nicht zu der Hängung. S. a. Lammel 1998, S. 341. Zur *Geschichte der neueren deutschen Kunst* siehe aktuell die kenntnisreiche Monographie von Uta Kaiser; Kaiser 2017, S. 123–302. Quandt hat Raczyńskis Kapitel über Dresden unterstützt, indem er ihm Informationen zur älteren Dresdener Kunst mitteilte und das Manuskript des Kapitels durchsah. Es ist angesichts der besprochenen Künstler nicht zu übersehen, dass Quandts spezifische Interessen in Raczyńskis Ausführungen deutlich enthalten sind. Siehe Kaiser 2017, S. 231; Raczyński 1836–41, Bd. 3, S. 209–228, zu Quandt S. 211, 224–226.



Schon bald galt Quandts Haus der Kunst mit seinem Anspruch auf öffentliche Wirkkraft als leicht zugänglich. Künstler wie Karl Friedrich Schinkel, Johann Gottfried Schadow oder Gottfried Semper besuchten die Sammlung genauso wie der Weimarer Kunstkennner und Goethe-Berater Johann Heinrich Meyer oder die Schriftstellerin Helmine von Chézy und viele andere mehr.³¹ So heißt es in der weit verbreiteten Tageszeitung *Allgemeine Zeitung*, der Kunstkennner habe sich durch seine »bedeutenden Kunstsammlungen, wovon er den liberalsten Gebrauch macht, sich bei seinen Mitbürgern große Achtung erworben [...]«.«³²

Vorbildliche Maler: Die Alten Meister in der Sammlung

Die beachtliche Anzahl an Werken Alter Meister und ihr Verhältnis zu den Arbeiten Neuer Meister führte dazu, dass der Sammler sie in direktem Zusammenhang präsentierte. Welche Rolle er dabei den älteren Kunstwerken zumaß, deutete sich be-

reits in seinen Tagebüchern der ersten Romreise an: »Wo aber sonst als in den Werken der ältern Kunst finden wir diese Fülle des Daseyns, diese Gesamtheit des innersten Lebens? [...] Zu dieser Totalität des Bewusstseyns kommen wir höchst selten, und so will es auch dem neuen Künstler nicht gelingen, den Menschen so aufzufassen und ihn in dieser Vollendung und Fülle darzustellen, als es die Alten vermochten. Immer sind die Darstellungen der Neuern charakteristisch und individualisierend, einseitig. Nie stehen die dargestellten Wesen so hoch, so mitten inne in dem erhabenen Mittelpunkte der Menschheit [...]«.«³³ Quandt sah die Werke der Alten Meister vom menschlichen Geist durchdrungen. Dies war programmatisch für die Präsentation seiner Sammlung, wie der Vorsaal zum großen Ausstellungsraum im zweiten Obergeschoss seines Hauses in Dresden verdeutlicht.

Dieser Zugangsraum war als eine Art Kapelle eingerichtet. Altdeutsche und schweizerische Glasmalereien zierten die Fenster, kleine Säulchen mit kopierten Gipskapitälchen des Meißener Domes säumten die Wände. Dazwischen standen unter kleinen Baldachinen Abgüsse der zwölf Apostel von Peter

31 Quandt 1848, S. 239–240; Brief von Johann Gottfried an Henriette Schadow vom 21.8.1822, in: Berlin, SMB, Zentralarchiv, Nachlass Johann Gottfried Schadow, NL Sw 215, Bd. 2. Brief Quandts an Schnorr vom 29.8.1824, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 116v; Brief von Quandt an Helmine Chézy, undatiert [um 1821/22], in: Krakau, Biblio-

teka Jagiellonska, Sammlung Varnhagen [vor 1945 Besitz der Preussischen Staatsbibliothek Berlin].

32 Beilage zur AZ, 1827, Nr. 138, S. 549. S. a. Böttiger 1820, S. 61–62.

33 Quandt 1819, Bd. 1, S. 27.



53 Sandro Botticelli, *Aus dem Leben des heiligen Zenobius*, um 1500, Tempera auf Pappelholz, 66 × 186 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 9

Vischer vom Sebaldisgrab in der Kirche St. Sebald in Nürnberg. Quandt hatte sie während der Reise nach Italien 1819/20 in Auftrag gegeben und nach Leipzig geschickt.³⁴ Die Tür zum Gemäldesaal, die er entgegen seiner Idee nicht mit einem Spitzbogen ausführen konnte, war mit einem Vorhang behängt. Darauf war der Vers gestickt:

»Am Alten magst du dich erfreuen,
Durch seine Mängel dich belehren,
Doch sollst du altes nicht erneun,
Durch's Bessermachen wirst du's ehren.«³⁵

Der Spruch widerspiegelt die Diskussionen über die neue deutsche Kunst und warnte die jungen Künstler davor, andere blind nachzuahmen.³⁶ In seinem Bericht über die Italienreise betonte Quandt: »Es kommt aber nun alles darauf an, ob diese Liebe zu dem Kunstgeist der ältern Schule sich rein ausbilden wird. Es ist so leicht, daß wir an dem Gegenstande unserer Neigung nicht blos das wahrhaft Liebenswürdige lieben, sondern auch das Mangelhafte an ihm lieb gewinnen; [...]

Lieben die jungen Gemüther, welche sich der Kunst ergeben, die ältern Meisterwerke um dessen willen, wodurch diese sich der Vollkommenheit nähern, so sind wir des segnenreichsten Erfolgs gewiß. [...] Ist es aber nur ein Verlieben, so werden die neuen Künstler, als unabänderliche Muster, die Werke des Mittelalters, mit allen den Unvollkommenheiten der Zeit, aus welcher sie abstammen, nachahmen. [...] Die aus jener frühen Zeit vorhandenen Werke sind allerdings als belehrende Vorbilder zu betrachten, aber nicht blos als Beispiele dessen, was zu thun, sondern auch, was zu vermeiden ist.«³⁷ Die Werke Alter Meister in seiner Sammlung dienten also als Beispiele für die jungen Künstler, die in seiner Sammlung Kopien anfertigten. Zugleich konnten Besucher diese alten und neuen Kunstwerke miteinander vergleichen. Dabei ging es nicht um stilistische Vergleiche, sondern um die Vergleichbarkeit der Wirkungen, welche die Gemälde auslösten. Damit spielten die Alten Meister in Quandts Sammlung als Vorbilder eine bedeutende Rolle für seine eigene Gegenwart.³⁸

34 Brief von Quandt an Christian August Heinrich Clodius, nicht datiert [1819], in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 92. Quandt spricht beim Kopisten von einem Matthäi. Es handelt sich wahrscheinlich um Johann Gottlob Matthäi oder dessen Sohn Ernst Matthäi, Vater bzw. Bruder des bekannten Dresdener Malers Johann Friedrich Matthäi. Zu den Aposteln Vischers in St. Sebald zu Nürnberg siehe Quandt 1816 (3), S. 554–555.

35 Brief Quandts an Schnorr vom 29.8.1824, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv.

15, Bd. 31, fol. 117r. Der kapellenartige Vorraum sehr genau beschrieben in: Anonym 1825, S. 811–812.

36 Anonym 1825, Sp. 812: »Eine gute Lehre für die malenden Altdeutschthümer [...].« S. a. Grewe 2015, S. 213–216.

37 Quandt 1819, S. 168–174.

38 S. a. Anonym 1825, Sp. 812: »Da er nämlich immer die Beförderung der Kunst in der Gegenwart im Auge hatte, die er durch blinde Verehrung und Nachahmung des Alten so sehr beeinträchtigt und verkümmert

Entsprechend machte die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts einen beachtlichen Anteil seiner Sammlung aus. So sind im Katalog von 1824 elf Italiener verzeichnet, davon vier deutsche Kopien des 19. Jahrhunderts, sowie sieben Deutsche, davon eine Kopie, und drei Niederländer. Im Auktionskatalog von 1868 sind es gar sechszwanzig Italiener, davon zwei Kopien, neun Deutsche und acht Niederländer. Die Vergrößerung der Sammlung im Bereich der Alten Meister – ohne dass dabei die Künstler des 18. Jahrhunderts mitgezählt wären – war damit ein wichtiger Aspekt.³⁹ Wie Quandt seine eigenen Werke beurteilte, soll nachfolgend erläutert werden.

Im 1824 erschienenen Katalog zur Sammlung fehlen Kommentare zu einzelnen Bildern gänzlich. Wo Quandt dennoch ausführlicher wurde, betraf es zwei Themenbereiche: einerseits führte er die Biographien der frühneuzeitlichen Maler auf, indem er gelegentlich Forschungsmeinungen kritisierte und seine eigenen Ergebnisse präsentierte. Diese Lebensgeschichten dienten dem Sammler in erster Linie dazu, die Eigentümlichkeiten des Seelenlebens eines Künstlers darzulegen, um nicht nur historisch überlieferte Fakten aneinander zu reihen. Entsprechend notierte er noch Jahre später: »[...] bei der Künstlerbiographie scheinen mir die Epochen innerer Entfaltung wichtiger, als die Angaben von Jahrzahlen.«⁴⁰ Andererseits beschrieb er umfassend die Glasmalereien des Vorraums zum Gemäldesaal im zweiten Obergeschoss. Er erläuterte den künstlerischen Aufstieg, Höhepunkt und Niedergang dieser Technik. Seine zahlreichen Notizen über Herstellung, Kolorit und Zeichnung sowie Verweise auf andere Forscher zeigen seine vertiefte Kenntnis und Belesenheit in Fragen der Glasmalereikunst.⁴¹

Diese beiden Schwerpunkte des Katalogs von 1824 fokussieren stark auf die Kunst im deutschen Raum. Sinnvoll war dies bei den Glasgemälden, denn sie stammten vorwiegend aus Süddeutschland und der Schweiz. Im Vergleich zu den Lebensbeschreibungen italienischer Künstler wie Fra Angelico, Botticelli, Pinturicchio und Francia waren die Biographien Cranachs und Vischers lang und ausführlich. Damit zeigt sich, dass ihm der Bestand an altdeutscher Kunst in seiner eigenen Sammlung sehr wichtig war. Er wollte sie in das Blickfeld des Interesses seiner Besucher rücken.

Die Urteile, die Quandt über die Werke Alter Meister in seiner Sammlung schrieb, werden selten fassbar. Wo sie feststellbar sind, fallen sie unterschiedlich aus. So schrieb er nach der Anschaffung der Tafel mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Zenobius von Sandro Botticelli, die sich heute in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden befindet (Abb. 53): »[...] einiges darinnen [überschreitet] jene Grenzen des Ausdruck [...], über welche hinaus das Gebiet des Hässlichen liegt, welches kein Künstler betreten sollte, so wenig wie ein Sänger im Affect sich überschreien darf. Dennoch hat dieses Bild wieder andere Theile, welche es zu einem der vorzüglichsten Bilder der Florentinischen Schule erheben.«⁴² Eine solche Aussage ist ganz im Sinne des gestickten Leitspruches am Eingang zur Sammlung zu verstehen und beschreibt Fehler und Vorzüge des Malers.

Von Lucas Cranach dem Älteren besaß der Sammler eine Fassung der *Quellnymph am Brunnen*, heute im Museum der bildenden Künste Leipzig (Abb. 54). Dem »großen Coloristen« attestierte er einen bedeutenden Einfluss auf die Geschichte der Malerei und mit seinem Tod, »in welchem sich die Blüthe eines ganzen Jahrhunderts zeigt, blühte auch die deutsche Kunst ab.«⁴³ Im Katalog von 1824 widmete er dem Maler die längste Biographie, in der er seinen Aufstieg und Niedergang zu erkennen glaubte. »Cranach genoss das Vertrauen aller Fürsten des sächsischen Hauses, und wurde in wichtigen Fällen zu Rathe gezogen, zu Ehrenämtern und wichtigen Aufträgen gebraucht. So edel diese nach außen wirkende Thätigkeit, diese Hof- und Weltverhältnisse, dieser Verkehr mit verschiedenen gesinnten Menschen in einer bewegten Zeit, unter gährenden Partheyen, Cranachs moralischen Charakter ausgebildet haben mag, so konnte er doch eben dadurch zu der Sammlung des Gemüths nicht kommen, welche dem Künstler unentbehrlich ist, und seine Kunst litt darunter, welche er fast nur noch wie ein Dilettant betrieb, das heißt ein solcher, der sich bloß am Hervorbringen ergötzt, unabgesehn was er leistet.« Obschon er also diesen altdeutschen Maler durchaus schätzte und seine Bedeutung für die deutsche Kunstgeschichte verstand, fehlte ihm wenigstens in dessen Spätwerk der künstlerische Gehalt. Damit stand Cranach am Anfang eines Niedergangs der Künste, die in Manieriertheit und Realis-

sah, so räumte er [...] vornehmlich ausgezeichneten und manierfreien Arbeiten jetzt lebender Maler in seiner Sammlung einen Platz ein.«

39 Die Werke des 18. Jahrhunderts stammen wahrscheinlich aus dem Erbe seiner Eltern. Siehe Briel 2002, S. 12.

40 Quandt in Bezug auf die Biographie von Adrian Ludwig Richter, in: Quandt 1848, S. 239. S. a. Quandt 1816 (2), S. 67: »Es ist also nicht leicht, das Zufällige vom Wesentlichen zu sondern, das Eigenthümliche von äußerer Mitwirkung zu unterscheiden und so durch eine Reihe sich zum Leben verkettender Begebenheiten in das Innere eines Menschen einzudringen.«

41 Kat. Quandt 1824, S. 11–16. S. a. Quandt 1840 (4).

42 Brief an Julius Schnorr von Carolsfeld vom 26.5.1824, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 115r. S. a. Bemann 1925, S. 11–12. Quandt kaufte das Bild Mitte 1824 für 1400 Taler. Siehe Brief von Quandt an den Kunsthändler Gaspare Weiß in Berlin vom 20.11.1823, in: Mscr. Dresd., App. 204, Nr. 97z. S. a. Rüfenacht 2018, SQ-6; Skwirblies 2017, S. 98. Zum Kunsthandel Weiß siehe ebd., S. 377–379.

43 Quandt 1826 (1), S. 44; Quandt 1815, Sp. 995. Auch über die Leipziger Werke von Cranach schrieb er: »Die Farben sind von der lebhaftesten Frische, das Kolorit ist warm, natürlich und zart.« Quandt 1815, Sp. 989–990. S. a. Kat. Leipzig 1997, S. 155. Rüfenacht 2018, SQ-5. Zwei weitere Werke der Cranach-Schule ebd., SQ-42, SQ-43.



54 Lucas Cranach der Ältere, *Quellnymphe am Brunnen*, 1518, Öl auf Holz, 59 × 91,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. G 757

mus überzugehen drohten.⁴⁴ Seine Zeitgenossen sollten sich mit dieser Problematik auseinandersetzen und auf eine neue, bessere Kunst hinarbeiten. Zugleich verglich Quandt Cranach mit der italienischen Kunst. Dieser Vergleich führte doch zu hohen Weihen: »Lukas Kranachs Styl und Kolorit, wenn diese einmal mit denen eines andern Meisters verglichen werden sollen, haben noch die meiste Aehnlichkeit mit da Vincis Malercharakter, welches jedoch mehr auf eine Gleichheit des Geistes bezogen werden muß, als daß Kranach ihn nachzuahmen gesucht habe.«⁴⁵ Wahrscheinlich hatte Cranach gar nie ein Werk Leonardos gesehen, doch zeigt sich hier, wie sehr der Kunstfreund darum bemüht war, die Werke deutscher Kunst durch großartige Gegenüberstellungen aufzuwerten und auf eine Ebene mit der dominierenden Liebe zur italienischen Kunst zu stellen.

44 »Mit Kranach, in welchem sich die Blüthe eines ganzen Jahrhunderts zeigt, blühte auch die deutsche Kunst ab. Dürer, Schöfflein und Burgmayer waren schon früher gestorben, und Holbein hatte schon längst Deutschland verlassen, um jenseits des Meeres, in England, den Erinnerungen und Schmerzen einer unglücklichen Liebe zu entfliehen. Amberger lebte zwar in die andere Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts weit hinüber, hatte aber als ein treuer Schüler des ältern Holbein nicht genug Eigenthümlichkeit, um die deutsche Kunst aufrecht zu erhalten. Andere deutsche Künstler, z. B. Georg Penz, Sebaldus Böheim [Beham – AR] u. a., zogen nach Italien und nahmen den itali-

Ein anderer Italiener in seiner Sammlung, Fra Angelico da Fiesole, von dem Quandt eine *Madonna mit Kind* besaß, war im Licht seines Kunstverständnisses ein vorbildlicher Künstler, der mit Herz, Seele und vor allem Überzeugung malte (Abb. 55).⁴⁶ So schrieb der Sammler: »Deswegen änderte er nie etwas an seinen Werken ab, nicht etwa aus Künstlerstolz, sondern weil diese Bilder, wie sie ihm im Gebet vor die Seele traten, ihm zu heilig und lieb waren. [...] Überhaupt (sic!) haben Fiesole's Malereyen mehr eine subjective als objective Richtung, indem sie weit deutlicher Zustände eines frommen, beseligten Gemüths zur Anschauung bringen, als Begebenheiten darstellen, und wirklich war er in jenem Streben allen seinen Zeitgenossen und Vorgängern vorzuziehn.«⁴⁷ Fra Angelico stelle sein inneres Leben dar, befördert durch seine Religiosi-

enischen Kunstcharakter an, in welchem sich mehr Temperament als Gemüthlichkeit äußert.« Quandt 1815, Sp. 995–996.

45 Quandt 1815, Sp. 990.

46 Kat. New York 2005, S. 163. Über den Ankauf in Florenz siehe den Brief von Quandt an Schnorr vom 25.6.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 31r–32v; Rüfenacht 2018, SQ-29.

47 Kat. Quandt 1824, S. 18–19; s. a. Quandt 1816 (2), S. 70–71. Das Gemälde wurde zu einem unbestimmten Zeitpunkt zersägt; siehe Kat. Oldenburg 2017, S. 77; Kat. New York 2005, S. 161–164. S. a. Brief an Schnorr vom 25.6.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 31v–32r; Kat.



55 Giovanni da Fiesole gen. Fra Angelico, *Madonna mit Kind*, um 1430/31, Tempera auf Holz, 74 × 61 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-3011

tät. Damit galt er Quandt als ideales Vorbild für die zeitgenössischen Künstler.⁴⁸

Quandts Sammlung *Alter Meister* gehörte zu den wenigen größeren Privatsammlungen dieser Art in Deutschland.⁴⁹ Der Vorhang, der den Eingang zur Gemäldesammlung zierte, thematisierte die Rolle der alten Kunst für Quandts Geschichtsverständnis, so wie er es schon in seinen frühen Abhandlungen zu Werken *Alter Meister* erläutert hatte. In ihnen sah er eine ideale Verbindung von handwerksmäßiger und geistiger Tätigkeit. Nicht Nachahmung von Stilen war angebracht, sondern das Vermitteln einer Seelenwahrheit durch den Verstand, wozu die frühneuzeitlichen Künstler in seinen Augen besonders befähigt gewesen waren.⁵⁰ Quandt maß den Alten Meistern vor allem einen pädagogischen Wert bei. Die jungen Künstler, denen er Zugang zu seinem Haus ermöglichte, sollten sich an den Alten Meistern schulen, sich ihre Errungen-

schaften einverleiben und ihre Fehler kennen und vermeiden lernen.⁵¹ Damit würden sie die Geschichte der Kunst vorantreiben und durch ihre Bildung an der Fortentwicklung der Gesellschaft Anteil haben.⁵² Dies zu fördern, war der Anspruch seiner Sammlung *Alter Meister*, denn in dieser spiegelte sich nach seinem Kunstideal eine bessere Zeit wider: »Wir leben in einem papiernen Zeitalter; vor dem funfzehnten Jahrhundert war das goldne Zeitalter. Wir glauben schon etwas gethan zu haben, wenn die Sache zu Papier gebracht ist; jene stellten es ins Werk.«⁵³ Mit solch hohen Absichten setzte sich Quandt intensiv für die Kunst der Alten Meister ein. Ihr Erhalt und ihre Ausstellung waren ihm zeit seines Lebens wichtig, wie über die Privatsammlung hinaus auch seine Tätigkeit im Sächsischen Altertumsverein gezeigt hat. Anhand einiger herausragender Präsentationssysteme kann dies nachfolgend weiter vertieft werden.

48 Quandt 1816 (2), S. 80: »Durch diese Bilder trat sein Inneres, welches ganz im Anschauen des göttlichen Wesens ausgelöst war, in die Außenwelt, und zog ihre einzelnen Erscheinungen, welche einander begränzen, in das geistige Gebiet hinüber, hauchte jeder den göttlichen Odem ein, der uns daraus anweht, und obschon auch Fiesole's Bilder nur einzelne Erscheinungen sind, so haben sie doch alle so vollen Antheil an seinem Gott geweihten Sinne, daß sie, darauf hinweisend, in der Gegenwart darstellen, was ewig ist und nur geistig sich anschauen darf.«

49 S. a. Weddigen 2008, S. 220; Briel 2002, S. 12; Neidhardt 1976, S. 235.

50 Quandt 1830 (1), S. 290: »[...] jene Maler der Seele, wie die Künstler des funfzehnten Jahrhunderts oft treffend genannt worden sind, legten es

gar nicht auf Sinnenbetrug an.« Ausführlich über die Verbindung von Ideal und Realität in Quandt 1819, Bd. 2, S. 169–172.

51 Quandt 1819, Bd. 2, S. 173–174: »[...] der neuere Künstler [darf] doch nicht die Natur aus den Bildern der alten Meister wollen kennen lernen. Bey dem Nachahmer wird das zur Einseitigkeit, was bey dem Vorgänger Individualität ist. [...] Fehlerhaft würde es seyn, wenn die neuesten Künstler die Darstellung vernachlässigten und wohl gar, weil den Alten bey dem besten Willen, aus Mangel an Erfahrung und Kenntnissen, manches nicht gelang, dies zufällig Mißlungene nachahmten, und als einen wesentlichen Theil der ältern Schule betrachteten.«

52 S. a. Schmitz/Strobel 2001, S. LXIII.

53 Quandt 1826 (1), S. 2–4.



56 Adrian Ludwig Richter, *Ariccia (Der Morgen)*, 1828, Öl auf Leinwand, 59,5 × 77,5 cm, Dresden, SKD, Albertinum | Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2228

57 Adrian Ludwig Richter, *Civitella (Der Abend)*, 1827/28, Öl auf Leinwand, 59,5 × 77,5 cm, Dresden, SKD, Albertinum | Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2227

KUNSTTHEORIE MITTELS PRÄSENTATION: Assoziationsreiche Pendants

Nach seinem Einzug in das Dresdener Stadthaus am 21. August 1823 schrieb Quandt an seinen Freund Schnorr: »Gestern habe ich meine neue Wohnung bezogen, an welcher ich nun zwei Jahre gebaut. Ich hoffe jetzt die Früchte so mancher Mühe zu genießen u eine meiner ersten Genüße war, meine Gemälde in den Zimmern zu vertheilen.«¹ Die Einrichtung seiner Sammlung ist im Detail zwar nicht mehr rekonstruierbar. Doch lassen sich mehrere spezifische Gemäldehängungen feststellen, die mit komplexen geschmackstheoretischen und ästhetischen Fragestellungen in Verbindung gebracht werden können. Eine besondere Rolle übernahmen dabei die Pendants. Sie bezeichnen einander gegenübergestellte, oft in ihrer Bildaussage antithetische Gemälde, mit denen eine bestimmte Aussage getroffen werden sollte. Derartige Präsentationen waren unter Dresdener Sammlern jener Zeit ausgesprochen beliebt.² Nicht selten wurden gezielt Gegenstücke in Auftrag gegeben. Ein solches typisches Beispiel in Quandts Sammlung sind die als Pendants erarbeiteten Gemälde *Ariccia (Der Morgen)* und *Civitella (Der Abend)* von Adrian Ludwig Richter (Abb. 56–57). Das Antithetische ist gerade hier sehr deutlich. Der Morgen mit dem Schöpfen frischen Wassers aus dem Brunnen und der Abend mit dem Einbringen der Ernte lässt sich auf einer metaphorischen Ebene über den Tageskreis hinaus auf den Lebenskreis und dem Werden und Vergehen in Verbindung bringen.³ In der freien Konfrontation miteinander in Zusammenhang stehender Gemälde war Quandt oft besonders einflussreich. Einigen solchen Gegenüberstellungen und ihren assoziationsreichen Kontexten wird nun vertieft nachgegangen.

Ordnungsprobleme

Die Prüfsteine der nachfolgend dargelegten Rekonstruktionsbeispiele der Sammlungspräsentation sind zwei Kataloge von

1824 und 1868 sowie schriftliche Quellen, die in Bezug zu Gemälden der Sammlung gebracht werden können. Die beiden Kataloge weisen gewichtige Unterschiede auf, da es sich beim älteren Büchlein um einen Sammlungs-, beim jüngeren um einen Auktionskatalog handelt. Eine Übersicht über die einzelnen Werke in Quandts Sammlung aufgrund dieser Kataloge und Quellen wurde 2018 publiziert. Sie bildet die Grundlage nachfolgender Überlegungen.⁴ Eine vollständige Sammlungsrekonstruktion und eine Rekonstruktion der Hängungssysteme ist indessen ohne Pläne von Quandts Wohnung nicht möglich. Beim Katalog von 1824 handelt es sich um eine frühe, von Quandt selbst verfasste Zusammenstellung seiner sich noch im Aufbau befindenden Sammlung. Dies bestätigte er in einem Brief von 1844: »Mit größtem Vergnügen würde ich Ihnen Verzeichnisse meiner Gemäldesammlung senden, allein ich selbst besitze kein einziges. Auch war es kein Verzeichniß zu nennen, was ich zum Behuf eines sehr unbeholfenen alten Bedienten vor fünfzehn Jahren hatte drucken lassen, wenn solcher in die Lage kam Fremden meine Gemälde zu zeigen. Auch hat sich meine Sammlung bedeutend seit dem vermehrt, es sind aber auch einige Bilder welche sich damals in der Stadt befanden nach Dittersbach gekommen u so wäre auch schon jenes Verzeichnis ganz unbrauchbar.«⁵ Dieser erste Katalog folgte zwar den Gemälden in Quandts Räumlichkeiten, war jedoch nur mit kryptischen Informationen wie Künstlernamen und Bildtitel versehen. Aus diesem Grund war die Identifikation der Gemälde nur bei knapp der Hälfte der Werke möglich, was wiederum direkten Einfluss auf die Interpretation der Ordnungen hat.⁶ Leider wurde ein zweiter Sammlungskatalog, den Quandt herzustellen beabsichtigt hatte und mit einigen Stichen illustrieren wollte, aufgrund seines Todes nicht mehr vollendet. Ein solcher hätte Aufschluss über viele dieser offenen Fragen geben können.⁷

1 Brief von Quandt an Schnorr vom 22.8.1823, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 101r.

2 Büsing 2011, 15–17, 235–240.

3 Rüfenacht 2018, SQ-67, SQ-68. S. a. Kap. *Landschaftsmalerei als Metapher der menschlichen Vernunft*.

4 Rüfenacht 2018, S. 6–45; siehe dort auch die Einleitung S. 2–5.

5 Brief von Quandt an Rudolph Weigel vom 2.3.1844, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 1191, Nr. 583.

6 Für rund ein Drittel der erwähnten Gemälde fanden sich über die Kataloginformationen hinaus keine weitergehenden Anhaltspunkte. Einige Informationen zum Verbleib der Kunstwerke gibt ein kurzer Bericht über die Verkäufe der Auktion von Clauss 1869, S. 49–50. Neue Ergebnisse zu den Ankäufen durch die Herzogliche Gemäldegalerie Oldenburg bietet Kat. Oldenburg 2017, S. 30. S. a. Rüfenacht 2018, S. 6–45.

7 Brief von Quandt an Rudolph Weigel, nicht datiert [um 1857/59], in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 97w.

Der Katalog von 1868 ist ein Auktionskatalog, der neun Jahre nach dem Tod des Sammlers zur Orientierung der Kaufinteressenten hergestellt wurde.⁸ Dies führt zu mehreren Problemen: Die große zeitliche Distanz zwischen beiden Katalogen und ihre unterschiedliche Autorschaft verringern die Möglichkeit einer umfassenden Rekonstruktion und Charakterisierung. Womöglich hatte Quandts Sohn nach dessen Tod bereits Bilder veräußert oder umgehängt. Zudem kann aufgrund ihrer Entstehungsdaten in drei Fällen davon ausgegangen werden, dass Gustav von Quandt nachträglich Bilder angekauft hat.⁹ Des Weiteren kann ohne Quellen nicht festgestellt werden, wie häufig Johann Gottlob von Quandt seine über die Jahre bis zu seinem Ableben in der Größe sich nahezu verdoppelte Gemäldesammlung in Neuhängungen geordnet hat. Schließlich ist nicht bekannt, wie viele Bilder Quandt im Schloss Dittersbach gehängt hatte. Dort, wo der 1868er-Katalog Bilder nicht mehr erwähnt, die im 1824er-Katalog noch verzeichnet sind, könnte es sich um solche handeln, die auf Quandts Landgut präsentiert waren. Doch auch solche Aussagen können nur Mutmaßungen bleiben, da davon ausgegangen werden kann, dass Gustav von Quandt für den Gemäldeverkauf Bilder aus Dittersbach nach Dresden transferiert hat. All diese Probleme erklären die zahlreichen Unklarheiten, auf die man bei der Rekonstruktion trifft. Dennoch entpuppt sich der Auktionskatalog von 1868 als zentraler Bestandteil der Hängungsrekonstruktion. Der Herausgeber gab nämlich zu erkennen, dass »die Reihenfolge in der Aufführung derselben [Gemälde – AR] [...] durch die Vertheilung in den verschiedenen Räumen der Sammlung bedingt« sei.¹⁰

Sicherlich waren viele Wandabläufe von den Bedingungen des Bürgerhauses und den Dimensionen der Gemälde abhängig. Um diese zu kennen, wären mindestens Grundrisse unabdingbar, die jedoch nur aus der Bauzeit des Hauses im 18. Jahrhundert, jedoch nicht aus der Zeit von Quandts tiefgreifenden Umbauten 1820/21 überliefert sind. Dabei hatte er das neu errichtete Haus auf dem benachbarten Grundstück baulich ins

Haupthaus integriert und dieses umbauen lassen.¹¹ Immerhin lässt sich einem Brief von Quandt an Friedrich Rochlitz entnehmen, dass die Räume, in denen die Gemälde präsentiert waren, 7,5 sächsische Ellen, also gut 4 Meter, hoch waren.¹² Doch auch mit diesen Angaben können keine eindeutigen Ordnungskriterien erkannt werden, außer dass große Gemälde tendenziell höher, kleinere tief gehängt waren. Erschwert wird dieser Umstand dadurch, dass in einem Privathaus auch Möbel, Wandvertäfelungen, Kamine, Türen und Schränke die Hängeflächen einschränkten. Wegen dieser grundlegenden Lücken in den Quellen muss die umfassende, visuelle Sammlungsrekonstruktion fragmentarisch bleiben und kann nur in Einzelfällen und unter Heranziehung weiterer Quellen ansatzweise dargestellt und interpretiert werden.¹³

Die groben Züge der Ausstellung in Quandts Haus lassen sich dennoch von den beiden Katalogen ableiten. Ordnungen nach Alten und Neuen Meistern sind zu erkennen, die gelegentlich durchbrochen werden. Eine kunsttopographische Hängung nach Schulen konnte nicht festgestellt werden, was aber durch die beschränkte Sammlungsgröße bedingt sein könnte. Fruchtbarer erscheint der Fokus auf Bildgattungen. So sind Historien und Landschaften tendenziell gruppiert worden, wobei solche Zusammenstellungen eher von der erheblichen Anzahl dieser beiden Gattungen in der Sammlung abhängig waren. Entsprechende Anordnungen wurden auch immer wieder gebrochen. Gerade hinsichtlich der Gattungen sind zudem Unterschiede in den Hängungsprinzipien zwischen 1824 und 1868 erkennbar.

Im Gemäldesaal des zweiten Stockwerks, wo sich die größte Ansammlung an Gemälden in einem einzigen Raum befand, waren im Jahr 1824 die 45 präsentierten Bilder ihrer religiösen oder profanen Funktion entsprechend gruppiert.¹⁴ Zwar lässt sich aufgrund der geschilderten Lücken in den Quellen keine genaue Wandabfolge feststellen. Dennoch wird im Katalog von 1824 deutlich, dass gewisse Gemäldegruppen gebildet wurden. So beginnt der Raum 9 mit sieben altitalienischen Gemälden

8 Das Exemplar des Auktionskataloges in der Kunstbibliothek der SKD verzeichnet die angeschlagenen Preise. Sie stimmen mit den Verkaufspreisen in Clauß 1869, S. 49–50 überein. Demzufolge wurde die Sammlung für knapp 40.000 Taler verkauft. Quandts Sohn Gustav bot das ganze Konvolut ursprünglich für 100.000 Taler an; Brief von Gustav Quandt an Carl Lampe, Konservator des städtischen Museums in Leipzig vom 16.5.1863, in: Leipzig, MdbK, Archiv, Kunst – 9. Acta des Leipziger Kunstvereins das städtische Museum betr. Sept. 1861–Dec. 1864, fol. 149r. S. a. Rüfenacht 2016, S. 99; Kat. Oldenburg 2017, S. 30.

9 Kat. Quandt 1868, Nrn. 58, 115, 116.

10 Kat. Quandt 1868, S. V.

11 Unbekannter Zeichner, *Rudolphisches Haus* an der Großen Klostersgasse Dresden-Neustadt, 18. Jahrhundert, Dresden, Sächsisches Landesamt für Denkmalpflege, Plansammlung, Inv.-Nr. M 21 A Bl. 13–16, 51. Zu Quandts Umbau siehe Brief von Clara Bianca von Quandt an Julius Schnorr vom 14.12.1821, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 80v. S. a. Hertzog 2011, S. 99; Briel 2002, S. 14; Lammell 1998, S. 470, Anm. 13;

Bemmann 1925, S. 7–8; Schnorr 1886, S. 156; Seidemann 1860, S. 158; Becker/Frenzel 1826, S. XXVI–XXVIII. 1869 verkaufte Quandts Sohn Gustav das Haus. Nach einem weiteren Umbau wurde das Dresdener Stadtkommando des sächsischen Kriegsministeriums dort untergebracht und eine Dienstwohnung für den Stadtkommandanten eingerichtet. Siehe dazu die Akten zum Umbau, die keine Pläne enthalten, in: 11248 Sächsisches Kriegsministerium, Nr. 5305, Acta den Umbau der Grundstücke No. 10 und 11 der Klostersgasse zu Dresden sowie die Ausstattung der Dienstwohnung des Stadtkommandanten betreffend, 1869–1870. Die Klostersgasse wurde im Februar 1945 während der englisch-amerikanischen Bombenangriffe zerstört. An ihrer Stelle liegt heute die Köpckestraße.

12 Brief von Quandt an Rochlitz vom 18.12.1822, in: SLUB, Mscr. Dresd., App. 26, Nr. 218.

13 Zur Methode der visuellen Rekonstruktion siehe Weddigen 2008, S. 10.

14 Kat. Quandt 1824, S. 18–40 (IXtes Zimmer). S. a. Rüfenacht 2018, S. 29–40, 43–45 (Raum 9).

von Madonnen und Heiligen, darunter Botticellis *Aus dem Leben des Heiligen Zenobius* (Abb. 53) und Fra Angelicos *Madonna mit Kind* (Abb. 55) ebenso wie zwei Perugino-Madonnen, wovon eine ein Werkstattbild des frühen 16. Jahrhunderts – bei Quandt noch als Umbrische Schule –, die andere eine Kopie von Eduard William Bienemann war. Quandt hatte dieses Gemälde wohl hier eingeordnet, weil es seiner Ansicht nach nicht die deutsche Kunst repräsentierte.¹⁵

Im Katalog folgt hierauf eine etwas heterogene Gruppe nördlicher, kleinformatiger Bilder Alter und Neuer Meister mit Landschaften und Genreszenen.¹⁶ Erwähnt seien zwei Jan Brueghel dem Älteren zugeschriebene, nicht identifizierbare Landschaften, ein unbekanntes Seestück von Caspar David Friedrich sowie eine Fassung der *Neapolitanischen Fischerfamilie* von Franz Catel. Die nächste erkennbare Gruppe besteht aus vier altdeutschen Gemälden mit zwei Porträts von Christoph Amberger sowie der *Quellnymphe* Lucas Cranachs des Älteren (Abb. 54) und einem seiner zahlreichen Adam-und-Eva-Motive. Hierauf folgt erneut eine Gruppe kleiner Formate mit Genreszenen Neuer Meister. Danach schließen mittlere und große Formate, vor allem Landschaften und Architekturdarstellungen von Zeitgenossen, an. Sie können, durch ihre Größe bedingt, nicht mehr als eigentliche Gruppen bezeichnet werden. Eine italienische Landschaft des Stuttgarter Malers Gottlob Friedrich Steinkopf und eine Tiroler Vedute des in Dresden ansässigen Norwegers Johan Christian Claussen Dahl dürften dennoch als Gegenstücke anzusehen sein, obschon sechs weitere Gemälde dazwischen erwähnt sind. Die drei letzten, mächtigen Formate dieses Raums sind Friedrich Overbecks Kartonfragment aus dem Casino Massimo, *Sophronia und Olindo auf dem Scheiterhaufen* darstellend (Abb. 13), *Die Heilige Elisabeth verteilt Almosen auf der Wartburg* von Gustav Heinrich Naeke (Abb. 37) sowie die verschollene *Judith* von Philipp Veit (Abb. 58).

Selbst wenn in diesem Raum nur ein Drittel der Gemälde religiöse Motive darstellten, ist hier eine weitere Unterscheidung festzuhalten. So sind die katholischen, italienischen Kunstwerke von den protestantischen, altdeutschen Werken geschieden. Quandts Hängung von 1824 im Gemäldesaal des zweiten Stockwerks könnte somit als ein Kommentar auf die konfessionellen Aspekte in der Präsentation der königlichen Gemäldesammlung in Dresden gesehen werden. Tristan Weddigen hat in diesem Zusammenhang herausgearbeitet, dass das katho-



58 August Semmler nach Philipp Veit, *Judith*, o. J., Kupferstich, 324 × 240 mm, Mainz, Landesmuseum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GS 2128

lische Königshaus aus Gründen des Dekorums ein Interesse an katholischen Bildern hatte. Diese vorwiegend italienischen Gemälde wurden durch ihre Präsentation in der inneren Galerie von der tendenziell profanen Malerei der Niederlande, wie sie in der äußeren Galerie gezeigt wurde, abgetrennt. Dadurch wurde die innere Galerie durch die Funktion der Kunstwerke in gewissem Sinn sakralisiert, wenn auch profane Themen durchaus präsent waren und zu sinnreichen, moralisch-religiösen Assoziationen führen konnten.¹⁷

Eine konfessionelle Komponente in Quandts Gemäldehängung dürfte jedoch aus ganz anderen Gründen Einzug gefunden haben. Noch 1824 galten seine Sympathien durchaus den katholischen Lukasbrüdern rund um Friedrich Overbeck oder Philipp Veit, die beide in diesem Raum gezeigt wurden. Gleichzeitig förderte er mit Julius Schnorr von Carolsfeld einen bekennenden protestantischen Nazarener, dessen katholische

15 Die Aussage ist überliefert im Brief von Julius an Veit Schnorr vom 20.10.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 8, Bd. 1, fol. 184r. Das Werkstatt-Bild von Perugino befindet sich heute im Städel-Museum, Frankfurt a/M, Inv.-Nr. 1379. S. a. Rüfenacht 2018, SQ-6 (Botticelli), SQ-29 (Fra Angelico), SQ-30, SQ-136 (Perugino). Des Weiteren SQ-16 (Francia), SQ-17 (Art des Cimabue), SQ-21 (Art des Alunno).

16 Die einzelnen Bilder von »Raum 9« in nachfolgender Aufzählung in der Spalte »Raum 1824/1868« in Rüfenacht 2018, S. 6–45.

17 Weddigen 2008, S. 107–122.

Motive für Quandt weniger konfessionell als aufgrund der dargestellten Charaktere und Tugendbilder bedeutsam waren, wie noch gezeigt werden wird. Damit dürfte diese Präsentation im Gemäldeaal von 1824 vor allem dahingehend verstanden werden, dass Quandt einen Ausgleich nicht nur der Bildgattungen, sondern auch der Funktionen anstrebte sowie den Vergleich von Werken seiner Zeitgenossen, insbesondere der Nazarener, und ihren altmeisterlichen Vorbildern ermöglichen wollte. Allein durch den Einbezug zeitgenössischer Meister setzte er sich von den königlichen Sammlungen ab, wo solche noch bis 1840 überhaupt nicht vertreten waren. Er dagegen präsentierte sie zusammen mit den Alten Meistern im gleichen Sammlungsraum.¹⁸ Dadurch wurden bei Quandt Künstler und Kunstwerke über Zeit und Raum hinweg vergleichbar. Die auffallende Bildung von funktionsgetrennten Werkgruppen lässt sogar annehmen, dass Quandt mindestens in diesem Ausstellungssaal Scherwände eingezogen hatte.¹⁹ Die einzelnen Werkgruppen vermochten so möglicherweise direkt einander gegenübergestellt und so vergleichbar gewesen sein.

Im Katalog von 1868 hatte sich dieses die kunsthistorischen Epochen ausgleichende und durchmischende Prinzip aufgelöst. Im Gemäldeaal des zweiten Geschosses waren nur noch Gemälde zeitgenössischer Künstler präsentiert. Interessant ist nun, dass Quandt jetzt die Grenzen zwischen den Kunstgattungen vollends aufgelöst hatte, somit auch jegliche konfessionellen Aspekte aufgehoben wurden. So hingen Landschaften von Friedrich Helmsdorf und Pierre de la Rive zwischen Architekturdarstellungen von Domenico Quaglio und Maximilian Albert Hauschild, Genrebilder von Friedrich Gauermann folgten auf Gustav Heinrich Naekes *Die Heilige Elisabeth verteilt Almosen auf der Wartburg* (Abb. 37). Adrian Ludwig Richters *Die Überfahrt am Schreckenstein* (Abb. 10) und Ludwig Schnorrs *Familie Johannes des Täufers bei der Familie Christi* (Abb. 15) flankierten kleine Genrebildchen von Franz Catel, Johann Adam Klein und Peter von Hess, in unmittelbarem Anschluss waren zwei Landschaften von Joseph Anton Koch präsentiert (Abb. 46–47).²⁰

Die größte Änderung gegenüber der Hängung von 1824 ist jedoch die Trennung Alter und Neuer Meister. Im Gemäldeaal

des zweiten Obergeschosses war am Ende von Quandts Leben kein Werk des späten Mittelalters und der Renaissance mehr ausgestellt. All diese Bilder hatte er in das zweite Zimmer der Raumfolge im ersten Stockwerk seiner Villa verfrachtet. Genau wie bei den Zeitgenossen zeigt sich auch hier eine Auflösung der Gattungsgrenzen, vor allem aber auch der alpinen Grenze nördlicher und südlicher Schulen. Da hingen neben Botticellis *Aus dem Leben des Heiligen Zenobius* (Abb. 53) Porträts des Flamen Pieter Pourbus und des Deutschen Georg Pencz sowie Brueghels Landschaften. Die vom Heiligen Johannes gehaltene trauernde Madonna aus dem Umkreis von Albrecht Bouts war zusammen mit Fra Angelicos *Madonna mit Kind* (Abb. 55) präsentiert.²¹ Zeichen der Verbindung nördlicher und südlicher Kunst sowie der Kunst der Alten und Neuen Meister bildeten indessen die beiden Landschaften von Jacob Ruisdael und Ernst Ferdinand Oehme. Dieses Pendant wird nachfolgend noch genau analysiert.²²

Der Wille zu einem qualitativen Ausgleich der Bildgattungen, Funktionen, Schulen und selbst der Epochen schien sich bei Quandt über die Jahre hinweg noch stärker ausgeprägt zu haben. Welche weiteren Kriterien der Betrachtung sich in Quandts Gemäldehängungen niedergeschlagen haben könnten, vermag der Blick auf die zahlreichen Bildpaare aufzuzeigen. Diese sind aufgrund der Kataloge einfacher zu rekonstruieren. In Quandts Sammlung begegneten dem Betrachter einander unmittelbar gegenübergestellte Landschaften und Genredarstellungen eines Künstlers, um Vergleiche innerhalb des Werks eines Malers zu ermöglichen.²³ Ähnliche Prinzipien lassen sich erweitern auf Meister und Schüler, Künstler einer Kunstschule oder Fachmaler zweier Generationen. So kann die Zusammenführung von Architekturdarstellungen der Maler Johann Theodor Goldstein und Carl Hasenpflug oder von Domenico Quaglio und Maximilian Albert Hauschild beobachtet werden.²⁴ Ein wichtiges Pendant in der Gemäldehängung entpuppt sich in der Konfrontation von Joseph Anton Kochs *Berner Oberland* und *Ideale Landschaft mit der Heimkehr Jakobs* (Abb. 46–47). Die *Heimkehr Jakobs* hatte Koch in Zusammenarbeit mit Peter Cornelius, der die Figuren gemalt hatte, geschaffen.²⁵ Auch das Pendant

18 Spitzer 2010, S. 6–8.

19 Die große Menge an Gemälden scheint diese Vermutung zu erhärten. Selbst bei einer relativ dichten, mehrlagigen Hängung benötigten alle Gemälde um die 30 Meter fortlaufende Wand, um angemessen präsentiert zu werden. Dies bedürfte, ohne Scherwände, eines für ein Bürgerhaus gigantischen Raumes. 1868 waren hier nur noch 35 Gemälde ausgestellt, wobei die größten Formate eines Steinkopf, Dahl, Naeke und Overbeck fehlten. Die These der Scherwände scheint sich dadurch zu erhärten.

20 Rüfenacht 2018, SQ-95 (Naeke), SQ-96, SQ-97 (Gauermann); SQ-104, SQ-107 (Quaglio), SQ-105 (Hauschild), SQ-106 (Helmsdorf), SQ-108 (de la Rive); SQ-78 (Richter), SQ-79 (Schnorr), SQ-80 (Catel), SQ-81 (Klein) SQ-82 (Hess), SQ-83, SQ-84 (Koch).

21 Rüfenacht 2018, SQ-6 (Botticelli), SQ-8 (Pourbus), SQ-9 (Pencz), SQ-10, SQ-11 (Brueghel); SQ-28 (Bouts), SQ-29 (Fra Angelico).

22 Rüfenacht 2018, SQ-36 (Ruisdael), SQ-39 (Oehme). Siehe unten Kap. *Erlebnis und Dichtung*.

23 Rüfenacht 2018, SQ-46, SQ-47 (Rugendas), SQ-55, SQ-56 (Hasenpflug), SQ-70 bis 73 (Eggers), SQ-96, SQ-97 (Gauermann), SQ-101, SQ-102 (Wagenbauer), SQ-111 bis 114 (Graff und Klotz).

24 Rüfenacht 2018, SQ-55 bis 59 (Hasenpflug / Goldstein), SQ-104, SQ-105 (Quaglio / Hauschild).

25 Rüfenacht 2018, SQ-83, SQ-84.

von Adrian Ludwig Richters *Ariccia (Der Morgen)* und *Civitella (Der Abend)* ist hier noch einmal zu nennen (Abb. 56–57).

Die genannten Beispiele ermöglichten in der Präsentation relativ einfache Vergleiche auf der Ebene der Kunstschulen, Gattungen, Motivik oder malerischen Qualität und waren, außer im Fall von Richters als Gegenstücke geplanten Gemälden, kaum als eigentliche Pendants in Auftrag gegeben worden. Sie wurden nur im Zuge der Gemäldepräsentation zusammengeführt. Doch darüber hinaus lassen sich in Quandts Sammlung einige Konfrontationen mit komplexen Bezugssystemen besonders im Kontext der Ausstellungsräume, in denen sie sich befanden, feststellen. Diese assoziationsreichen Pendants sind für das Kunstverständnis des Dresdener Sammlers wegweisend. Drei Varianten sollen nachfolgend genauer analysiert werden. Das erste Beispiel ist die Gegenüberstellung zweier Madonnenbilder von Louise Seidler und Julius Schnorr von Carolsfeld. Beim zweiten Exempel handelt es sich um die gemeinsame Präsentation der Landschaftsbilder *Bewaldetes Tal* von Jacob Ruisdael und Ernst Ferdinand Oehmes *Dittersbacher Grund*. Anhand des dritten Beispiels wird ein verzweigtes Bezugssystem ästhetischer Kategorien analysiert: Johann Martin von Rohdens *Landschaft mit Einsiedler* und Caspar David Friedrichs *Der zertrümmerte Hoffnung*. In diesem Fall können überaus vielschichtige Deutungsebenen herausgearbeitet werden, weil sich der Kontext des Sammlungsraumes über die Jahre gewandelt hat.

Original und Kopie

In der Gegenüberstellung zweier Madonnen mit Jesuskind von Louise Seidler nach Raffael und von Julius Schnorr von Carolsfeld lassen sich das Verhältnis von altem und neuen Meister und den Ansprüchen an die zeitgenössische Kunst erläutern (Abb. 59–60).²⁶ Quandt hatte 1819 bei Schnorr in Rom eine Madonna mit Kind bestellt, die er seiner Frau als Geburtstagsgeschenk überreichte. Sie befindet sich heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln.²⁷ Im Dankesbrief an den Maler schrieb Quandt: »Die meisten Beschauer werden noch mehr von dem Kinde angezogen, als von dem stillen in sich schauenden Blick der Mutter. Mich rührt nun weit mehr diese, ob

wohl auch das Kind mir viel Freude macht.«²⁸ Selbst der Maler Franz Ludwig Catel, der laut Quandt ein Gegner der Nazarener war, bezeichnete die Madonna als das schönste Werk der neuen Kunst und Quandt betonte, dass das wahrhaft Schöne immer Recht behielte und selbst von Gegnern nicht verkannt würde.²⁹

Im Katalog von 1824 ist das Gemälde als »eine Mutter in einer Landschaft« beschrieben. 1830 erklärte Quandt in seinen *Briefen aus Italien*, ein gutes Gemälde stelle eine ideale Welt der Erscheinungen aufgrund einer vernunftbestimmten Idee mit den Mitteln der Realität dar. Er verdeutlichte diese seine Ansicht anhand eines Beispiels: »Welcher Künstler z. B., der eine junge Frau, die ihr Kind in den Armen wiegte, sähe und sie abmalte, würde sagen können, daß dies ein Madonnenbild sei? [...] diese Erscheinung kann nicht seine Idee einer Madonna bestimmen, nicht zwingen, die hohe Mutterliebe sich so zu denken.« Quandt schien sich bei der Katalogisierung nicht sicher zu sein, ob Schnorr hier die künstlerische Idee einer Madonna oder einer idealen Mutter umgesetzt hatte. Aber anscheinend traf der Maler mit seiner Darstellung das, was der Sammler so oft mit »Idee« bezeichnet hatte.³⁰

Die Auslegung von Madonnenbildern als Darstellung einer urtypischen Mutterliebe zeigt sich in einem Ankauf des Sächsischen Kunstvereins im Jahr 1830. Carl Gottlieb Peschel hatte ein Gemälde mit dem Titel *Süße Mutter der Liebe* geschaffen. Quandt schrieb daraufhin an Goethe: »Der Gegenstand ist eine Caritas, Mutter mit zwey Kindern, oder Madonna mit Christus u Johannes zu nennen, um dem Bilde einen Namen zu geben, damit die Leute, welche ohne Namen nicht wissen was sie aus einem Bilde machen sollen, doch etwas haben, woran sie sich halten können.«³¹ Quandt ging es also nicht um einen ikonographischen Bildtitel, sondern um die Darstellung der grundsätzlichen Idee von Mutterliebe. Entsprechend präsentierte er Schnorrs Madonna in seinem Haus.

Das Bild hing im Wohnzimmer seiner Frau, Mutter seiner beiden Söhne, wie er Schnorr in einem Brief vom 22. August 1824 schrieb. Der Katalog von 1824 zeigt es als Gegenstück einer Kopie von Louise Seidler nach der *Madonna di Casa Tempi* von Raffael. Seidlers Kopie hatte für die junge Künstlerin den Zweck, sich am Original bilden zu können.³² Quandt verstand

26 Rüfenacht 2018, SQ-74 (Schnorr), SQ-75 (Seidler).

27 Brief von Julius an Veit Schnorr vom 30.10.1819, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 8, Bd. 1, fol. 153v. S. a. Schnorr 1886, S. 154: »Die Aufgabe ist eine Madonna mit Jesuskinde zu malen, und das Bild ist zum Geschenk für seine Frau an ihrem Geburtstage bestimmt.« S. a. ebd., S. 164, 208, 359–360. Clara Bianca von Quandt war überglücklich über das Geschenk; Brief an Henriette Schnorr vom 1.12.1819, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 8, Bd. 2, fol. 187r–188v. Maaz 1986, S. 35; Kat. Leipzig/Bremen 1994, Nr. 60, S. 212–213; Teichmann 2001, S. 85–89.

28 Brief an Schnorr vom 21.4.1821, in der SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 63r.

29 Brief von Quandt an Veit Schnorr vom 25.3.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 8, Bd. 2, fol. 194r–v.

30 Quandt 1830 (1), S. 297–300; Kat. Quandt 1824, [Nr. 17], S. 8.

31 Brief von Quandt an Goethe vom 30.7.1829, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 64, 66.

32 Das Bild befindet sich in österreichischem Privatbesitz. Zu seiner Entstehung siehe Seidler 2003, S. 291: »Der dritte Rafael, den ich in



59 Louise Seidler nach Raffaello Santi gen. Raffael, *Madonna di Casa Tempi*, um 1820, Öl auf Leinwand, 75 × 51 cm, Privatbesitz

das Kopieren so, wie es Johann Georg Sulzer unter dem Begriff des »Copierens« in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste*, erschienen 1771/74, festgehalten hat: als einen Weg zur Aneignung des künstlerischen Charakters alter Meister.³³ Dieses Verständnis geht auf Johann Joachim Winckelmanns Unterscheidung von Kopie und Imitation, Nachmachung und Nachahmung zurück. Nachmachung wurde als sinnlose Tätigkeit abgelehnt, Nachahmung als künstlerisch erstrebenswert angesehen. Gerade die Nazarener, zu denen Seidler zu zählen

ist, erweiterten diesen Begriff der Nachahmung auf die mittelalterlichen Meister und die Künstler der Renaissance, denen sie nicht nur künstlerisch, sondern auch geistig nachstreben wollten.³⁴ Seidler konnte durch ihre Kopie nach Raffael die künstlerische Umsetzung der Mutterliebe anhand einer Mariendarstellung erlernen. Ihre Gegenüberstellung mit Schnorrs *Maria mit Kind* ermöglichte den Vergleich künstlerischer Ideen. Original oder Kopie spielte darin keine Rolle, denn Quandt sah in guten Kopien sinnvollen Ersatz für Originale.³⁵

Florenz copiren durfte, war die zarte Madonna Tempi: die jugendliche Mutter, das dem Beschauer zugewandte Kind an sich drückend; ein Gemälde, welches erst später recht bekannt und berühmt wurde. Es gehört in die mittlere Periode Rafaels und entzückt durch seine edle Einfachheit, Unschuld und Kindlichkeit. [...] eine meiner Copien kaufte Herr von Quandt, um sie der schönen Gallerie in seinem kunstgeheilten Wohnhause an der großen Elbbrücke in Dresden einzuverleiben.« S. a. Kovalevski 2006, S. 142, 151, 169. Zum Standort siehe auch Anonym 1825, S. 789–790.

33 »Man muß nicht suchen Copeyen zu machen, die alles Aeufferliche der Originale an sich haben, sondern fürnehmlich den Geist derselben auf eine uns eigene Art zu erreichen suchen.« Einträge »Copey« und »Copieren«, in: Sulzer 1771, Bd. 1, S. 230–232, Zitat S. 232. S. a. Quandt 1826 (1), S. 284–286.

34 Grewe 2015, S. 209–225 nennt dies »Epigonalität«. Zu Winckelmanns Verständnis im Verhältnis zu den Nazarenern ebd., S. 214, 218–219.

35 Quandt 1842, S. 9. Interessant hierzu auch Grewe 2015, S. 218–222 über Karl Leberecht Immermanns Theorie der Epigonalität, der Idee einer



60 Julius Schnorr von Carolsfeld, *Maria mit dem Kinde*, 1820, Öl auf Leinwand, 74 × 62 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, Inv.-Nr. WRM 1112

Durch die Gegenüberstellung von Seidlers Raffael-Kopie erfuhr Schnorr's Madonna eine Aufwertung. Sein Gemälde übertraf die Kopie der Zeitgenossin, weil er die Idee der Mutterliebe eigenständig erarbeitete. Gleichzeitig wurde der Bildgedanke der Mutterliebe durch die eigenständige Verarbeitung vergleichbar mit Raffaels originärer *inventio*, die Seidler durch die Kopie vermittelte. Diese Vergleichbarkeit von neuer und alter Kunst zu erreichen, war nicht zuletzt Ziel der Nazarener, denen Schnorr in zweiter Generation angehörte. Die Meister der Frührenaissance dienten als Vorbild für die Umsetzung der Forderung nach Wahrheit und Reinheit in der Kunst, denen sich die Lukasbrüder verpflichtet hatten.³⁶ So erinnert auch

Schnorr's *Maria mit Kind* an Bilder der Frührenaissance. Diese Art der Nachahmung, die nicht als Kopistentum verurteilt werden kann, sondern versucht, durch hochstehende Technik und eigenständige Bildfindungen den Renaissance-Künstlern nachzueifern oder diese gar zu überbieten, erinnert an die positive Beschreibung der *imitatio* bei Sulzer. »Die allgemeine Nachahmung großer Meister besteht darin, daß man sich ihre Maximen, ihre Grundsätze, ihre Art zu verfahren, zueigne.«³⁷ Seidler wendete diese Art der Nachahmung an, um zu lernen. Schnorr, zum Zeitpunkt der Entstehung des Werks schon zwei Jahre in Rom, übersetzte in seine eigene Bildsprache, was ihm an großartiger Kunst vor Augen stand. Quandt, indem er das Bild über alle

künstlerischen Reproduktion als Befehlsgewalt über die Kunst mit dem positiven Effekt, aus der nie erreichbar perfekten Nachahmung der Alten immerzu Neues zu erschaffen.

³⁶ Grewe 2015, S. 213–216; Thimann 2014, S. 33–68; Vignau-Wilberg 2011,

S. 12–22. S. a. Paul Eich, »Über das Verhältnis der Nazarener zum Mittelalter«, in: Kat. Frankfurt 1977, S. 27–35.

³⁷ Sulzer 1774, Bd. 2, S. 797.



61 Erwin von Quandt, *Profilbild einer jungen Person (wohl nach einer Bildniskopie von Louise Seidler nach Masolinos Fresken in der Katharinenkapelle von San Clemente, Rom)*, nicht datiert [vor 1857?], Sepia, 25,1 × 21,3 cm, Quandt-Verein Dittersbach

Maße rühmte, wertete es durch die Präsentation als Pendant einer Kopie nach Raffael auf.³⁸ Damit präsentierte der Sammler ein dynamisches Wechselverhältnis zwischen ursprünglicher *inventio*, lernender *imitatio* und übertreffender *aemulatio*.³⁹

Mit dem Einbezug einer qualitativ vollen Kopie schloss Quandt an Hängungsprinzipien an, wie sie in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden zu sehen waren. Er verfolgte jedoch eine eigene Linie: In der königlichen Sammlung waren nur Originale gut genug, Nachahmer und Kopisten wurden in periphere Räume verbannt, eine Hängung nach kunstdidaktischen Kriterien war sekundär. Eine Ausnahme bildeten zwei Fassungen des *Zinsgroschens* von Tizian, von denen eine als eigenhän-

dige Kopie angesehen wurde, mithin »Originalkopie« war und einer exquisiten Kunstkennerenschaft diente.⁴⁰ Auch Quandt änderte in seinem Hängungskonzept für die königliche Galerie am Jüdenhofe von 1840/43 an diesem Prinzip einer Trennung von Originalen, Kopisten und Nachahmern nichts, obschon er den didaktischen Rundgang durch die Geschichte der Künste zu stärken suchte.⁴¹ In seiner Privatsammlung indessen konnte die Kopie einerseits auf das fehlende oder nicht zugängliche Original verweisen, andererseits als Korrektiv desselbigen wirken, wie es später im Kontext des Streits um die *Die Madonna des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen* von Hans Holbein formuliert werden sollte (vgl. Abb. 90–91). Damit versuchte man die qualitativen Unterschiede zwischen der unresaurierten Darmstädter Version und der Dresdener Fassung zu erklären. Die Dresdener Kopie war demnach eine eigenhändige Verbesserung des als Erstfassung erkannten Darmstädter Gemäldes.⁴² Bei Quandt ging es freilich nicht darum, dass Seidlers Kopie Raffaels Original korrigiert hätte, sondern dass Raffael gleichsam mittelbar und nur im Auge des Betrachters durch die Wiederholung korrigierend auf Schnorrs Madonna einwirkte. Quandts Präsentation der beiden Gemälde reflektierte und interpretierte hier gewissermaßen seinen Wahlspruch am Eingang zu den Sammlungsräumen, die Mängel alter Kunst zu erkennen und zu verbessern, nicht aber nachzuahmen oder krampfhaft zu erneuern.

Der Zeit entsprechend übernahmen qualitativ gute Kopien, zumal nach großen Meistern wie Raffael, in Quandts Sammlung eine didaktische Rolle, vermittelten sie doch genauso wie die Kupferstiche etwas von der geistreichen Originalität des kopierten Meisters.⁴³ In diesem Sinn besaß er fünf Altmeister-Kopien von jungen deutschen Künstlern, darunter die erwähnte Raffael-Wiederholung von Seidler sowie die Kopie des Kopfes einer Figur im Profil aus der Katharinenkapelle von Masolino in San Clemente in Rom, ebenfalls von dieser Künstlerin. Dieses verschollene Bild ist möglicherweise in einer ungeschickten Wiederholung von Quandts Sohn Erwin zu erkennen (Abb. 61).⁴⁴ Es flankierte Schnorrs *Maria mit dem Kinde* und Seidlers Raffael-Kopie.⁴⁵ Eine programmatische Rolle in der Prä-

38 Die Deutungsschichten sind sogar noch komplexer: In Quandt 1819, S. 132 verbindet Quandt die altdeutschen Madonnenbilder als die echtsten Darstellungen der Mutterliebe überhaupt. Das Bild der Heiligen Jungfrau sei im Mittelalter ein Bild »Deutscher Jungfräulichkeit« gewesen und trage den Charakter der deutschen Nation in sich. So verstanden wäre Schnorrs *Madonna mit Kind* nur die konsequente Schlussfolgerung altdeutscher Großartigkeit und damit mindestens auf gleichem Niveau wie die italienischen Vorbilder.

39 S. a. Beiträge von Julian Blunck und Wolfgang Ullrich, in: Nida-Rümelin/Steinbrenner 2011, S. 11–20, 98–102, 104–110. Zur *emulation* [engl.] bei den Nazarenern kenntnisreich Grewe 2015, bes. S. 209–225.

40 Weddigen 2008, S. 99–106 mit weiteren Beispielen.

41 Quandt 1842, S. 7–12. Siehe unten Kap. *Quandts übersichtlicher Galeriegang 1840–1843*.

42 Es handelt sich hierbei freilich nur um eine Argumentationsvariante im Rahmen des Holbein-Streits; Bader 2013, S. 243–251.

43 Kat. Quandt 1853, S. 134–138. S. a. Bader 2013, S. 310–321.

44 Kat. Quandt 1868, S. 21, Nr. 74.

45 Des weiteren eine *Heilige Katharina* von Carl Eggers. Siehe Kat. Quandt 1868, S. 20, Nr. 71. Brief von Quandt an Seidler vom 30.7.1841, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 194; Seidler 2003, S. 236. Kovalevski 2006, S. 141, Abb. 119. Die Masolino-Kopie soll Kaiserin Faustina darstellen. Man ist gewagt zu mutmaßen, dass Quandt mit dem Auftrag an Seidler »zu einem werthen Andenken« knapp zehn Jahre nach Goethes

sensation übernahm Joseph Sutters verschollene Kreidekopie nach Raffaels *Galathea*, die er der Goethe-Büste von Christian Daniel Rauch gegenüberstellte und damit den großen Künstler der Renaissance und den verehrten Dichter der Gegenwart in einen Dialog brachte.⁴⁶ Ferner präsentierte er im großen Gemäldesaal seiner Sammlung, also hinter dem Vorhang mit dem didaktischen Wahlspruch, zwei Nymphen von Adolf Senff nach der *Diana* von Domenichino in der Galleria Borghese in Rom. Die Kopie einer Perugino-Madonna von Eduard William Biemann, die im Katalog von 1824 verzeichnet ist, missfiel ihm und schied später aus der Sammlung aus.⁴⁷

Über schlechte Kopien hatte Quandt denn auch eine dezidierte Meinung: »Die Copisten, die ich zu den Wiederkäuern zähle [...], haben der Kunst außerordentlich geschadet, sie gewöhnten die Kunstliebhaber sich mit Mittelgut zu befriedigen, wenn es nur nach etwas aussah.«⁴⁸ Dass Quandt in jungen Jahren im Umkreis der Nazarener in Rom Kopien kaufte – nebst Seidler und Sutter gehörten auch Senff und Biemann dazu – ist denn auch in erster Linie als Fördermaßnahme zu verstehen. Die guten Beispiele von Seidler und Sutter präsentierte er programmatisch, während er die minderwertigen Kopien im großen Gemäldesaal verteilte und dem vergleichenden Sehen anheimstellte – so hing Biemanns Perugino-Kopie zwischen drei italienischen Madonnen des Quattro- und Cinquecento, während Senffs Nymphen nach Domenichino von italienischen und idyllischen Landschaften deutscher Zeitgenossen flankiert wurde.⁴⁹ Trotz Quandts dezidiertener Meinung zu Kopien ist festzuhalten, dass auch bei ihm Kopie und Original, ganz der Zeit entsprechend, nicht in strenger Hierarchie von-

einander geschieden wurden, sondern vielmehr in einem sich befruchtenden Wechselverhältnis zueinanderstanden.⁵⁰ Verständlich wird dies dann, wenn man sich vor Augen führt, wie schwierig zugänglich Originale überhaupt sein konnten. Eine gute Kopie vermochte eine Sammlung, wie das erläuterte Beispiel bei Quandt zeigt, über den didaktischen Charakter hinaus sogar sinnvoll und wünschenswert zu bereichern und die künstlerische Idee des Originals zu vermitteln.⁵¹ Daher war bei der Pendant-Präsentation von Schnorrs und Seidlers Madonnen nicht nur die künstlerische Umsetzung, sondern die Darstellung des idealen Gefühls der Mutterliebe selbst Gegenstand des Vergleichs – und genau hierin entsprach Quandt zentralen Anliegen der Lukasbrüder, welche nicht die alten Künstler unüberlegt nachahmen wollten, sondern ihre Geisteshaltung, insbesondere eine intendierte Frömmigkeit.⁵²

Der Sammler verstand Mutterliebe als zeitlosen, allgemeinmenschlichen Begriff: »[...] das, was dem mittelalterlichen Christen das Mutterbild zur Madonna macht, macht es mir zum Bild der Liebe. Das ist aber auch ganz und gar nicht das Zeitliche an einem solchen Bilde, denn sich opfernde, hingebende Liebe, Glauben an Liebe, das Mysteriöse jeder Tiefe des Gemüths, ist eben auch etwas allgemein Menschliches.«⁵³ Mit dieser Sichtweise war Quandt nicht allein. August Wilhelm Schlegel ging in seinen *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, gehalten in Berlin zwischen 1801 und 1804, darauf ein. Im Kontext seiner Ausführungen über die Historienmalerei bezeichnete er Madonnenbilder als Darstellungen der *Caritas*. Die Jungfrau Maria sei auch für jemanden, der das »katholische Christentum« nicht kenne, als die liebende und fürsorgliche Mutter erkennbar.⁵⁴

Tod einen weiteren Aspekt zu seiner Goethe-Verehrung hinzukommen ließ, indem er mit der bekehrten Faustina der ominösen Goethe-Geliebten Faustina während dessen Rom-Aufenthaltes 1786–88 eine Reverenz erwies. Sie taucht in einigen Gedichten des Weimarers auf – so in den Römischen Elegien, die Quandt nachweisbar kannte; Quandt 1830 (1), S. 79. Die Hängung im Wohnzimmer seiner eigenen Frau entpuppte sich dann als erweiterter Arm der Goethe-Verehrung ins Liebes- und Eheleben; 18. Römische Elegie, in: FA 1987, Bd. I.1, S. 429; 4. Venezianisches Epigramm, in: ebd., S. 444.

46 Siehe unten Kap. *Ein erster Goethe-Raum in Dresden*.

47 Brief von Julius an Veit Schnorr vom 20.10.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 8, Bd. 1, fol. 184r. Zu den hier erläuterten Kopien s. a. Rüfenacht 2018, SQ-2, SQ-75, SQ-76, SQ-93, SQ-136.

48 Brief von Quandt an Weigel(?) vom 23.9.1858, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 98z.

49 Kat. Quandt 1824, S. 23, 29.

50 Bader 2013, S. 244, 320–326.

51 Siehe hierzu Bader 2013, S. 276–280, hier S. 280 über die Bedeutung der Kopie im 19. Jahrhundert: »Die künstlerische Autorschaft [der Kopie – AR] sichert die kunsthistorische Autorität.«

52 Hierzu ausführlich Grewe 2015, S. 213–216.

53 Quandt 1847, S. 138: »Das aber, was ein solches Bild zu einem mittelalterlichen Bilde stempeln würde, etwa die Königskrone, der Nimbus, die Mondsichel, auf der ein solches Bild steht, geben ihm in meinen

Augen, und nach meinem Gefühle, gar keinen höhern Werth und hätten als Aeußerlichkeiten wegbleiben können.« S. a. Quandt 1819, Bd. 1, S. 132: »Doch das Schönste und Höchste zu fühlen und darzustellen, des Weibes Weihe, Würde und Mutterglück, erreichte die Deutsche Kunst und Deutscher Frauen Herrlichkeit spiegelte sich in dem Bilde unserer Lieben Frau.«

54 Schlegel 1801/02, fol. 31v–32r: »[...] so wird in die Figuren und ihr Thun etwas Symbolisches gelegt werden müssen, sie werden eine Seite der menschlichen Natur u des Lebens anschaulich bezeichnen. Von dieser Art ist die Vorstellung welche man eine Caritas zu nennen pflegt, eine weibliche Figur mit einem Kinde auf dem Arm und im Schooß und ein paar andern um sich her, als Symbol der umfassenden mütterlichen Pflege und Sorgfalt. [...] So ist Maria das Bild der reinen Weiblichkeit, sie vereinigt im Geist u in der Gesinnung, was materiell beleuchtet nur in verschiednen Epochen des Lebens stattfinden kann, Jungfräulichkeit u Mütterlichkeit; [...] Beyde Vorstellungen würden verständlich seyn, auch ohne alle Bekanntschaft mit dem katholischen Christentum.« Schlegel richtet sich hier gegen die Interpretation der Madonnen durch Meyer/Goethe 1798, S. 23–25: »Was sind die übrigen anders als Mütter, welche ihre Kinder pflegen, tränken, ankleiden, zart und liebend in die Arme schließen? [...] es ist bloß reine, treue Darstellung der reinsten Menschlichkeit.« Dies ist Schlegel zu wenig. S. a. Gaetgens/Fleckner 1996, S. 303.

Noch weiter ging Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Der Philosoph nahm sich in seinen *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* von 1823 Madonnendarstellungen als Beispiel, um das Verhältnis vergangener und gegenwärtiger Kunst zu vertiefen. Maria und Kind seien Symbole des zeitlosen, immerwährenden menschlichen Bedürfnisses nach Liebe. Während fromme Andacht die Funktion mittelalterlicher Mariendarstellungen gewesen sei, vergegenwärtige die zeitgenössische Kunst einzig das Ideal der Liebe. Damit bleibe die Marienikonographie auch in der Gegenwart angemessen.⁵⁵

Diese Interpretation der Madonna als Metapher der Mutterliebe war somit zu Beginn des 19. Jahrhunderts allgemein bekannt. In Quandts Pendant von Schnorrs Madonna und Seidlers Kopie nach Raffael schlug sich dies nieder. Raffaels *Madonna di Casa Tempi* repräsentierte eine Art phänomenologischen Urtyp dieser Liebe. Louise Seidler kopierte sie in die Gegenwart. Ihr Bild vergegenwärtigte die immerwährende Liebe nicht nur durch ihr Dasein in der Malerei, sondern auch durch die Überführung des raffaelischen Vorbildes. Schnorrs Gemälde wurde zum künstlerisch eigenständigen Beweis des dauerhaften Phänomens der Mutterliebe und seiner Aktualität in der Gegenwart. Quandt stellte mit der Bildung dieses Pendants den nazarenischen Anspruch nach Wahrheit und Reinheit der Kunst dar. Die Bilder waren, wie es Hegel formuliert hat, nicht mehr der Funktion der christlichen Andacht unterworfen. Die Andacht galt nun der Kunst. Damit sollte dieses Pendant die Eigenständigkeit der zeitgenössischen Kunst darlegen.

Erlebnis und Dichtung

Anhand des zweiten Beispiels eines herausragenden Pendants in Quandts Sammlung lässt sich die hier erläuterte Diskussion um die vielschichtige Frage nach dem Verhältnis alter und neuer Kunst weiterentwickeln. Doch wo im ersten Beispiel noch der

Nachahmungsbegriff und die Ikonographie eine wichtige Rolle gespielt haben, rückt im Fall der Gegenüberstellung der Gemälde *Bewaldetes Tal* des holländischen Alten Meisters Jacob van Ruysdael und des *Dittersbacher Grund* des jungen sächsischen Künstlers Ernst Ferdinand Oehme die Frage nach dem Verhältnis von Betrachter und Motiv ins Zentrum des Interesses (Abb. 62–63).⁵⁶

Ruysdaels Landschaft entstand Quandt durch Vermittlung seines ehemaligen Hauslehrers Friedrich Rochlitz. Das Gemälde des Niederländers war ihm ausgesprochen lieb. »Der Ruysdael war von jeher mein Liebling u wird es immer mehr, je einheimischer ich in dem engen, stillen Thale werde. Es fällt beÿ diesem Bilde mir immer Tiecks Lied ein: Rings von Bergen eingeschlossen, / Wo die klaren Bächlein gehen, / Wo die dunklen Weiden sprossen, / Wünscht ich bald mein Grab zu sehn. Lied u Bild haben eine zauberische hinreißende u übereinstimmende Trauer.«⁵⁷ Quandt stellte zwischen dem Bild von Ruysdael und der Naturlandschaft in Dittersbach einen Bezug her. Als Betrachter erlebte er in Ruysdaels Bild ein ähnliches Gefühl wie beim Gang durch die Dittersbacher Hügel. Wenn Quandt sich durch die Landschaft des Niederländers an ein Gedicht von Tieck erinnert fühlte, dann drückte sich darin seine poetische Auffassung von Kunst aus. So wie er von der Historienmalerei eine poetische und nicht quellenkundige Wahrhaftigkeit forderte, erwartete er von der Landschaft nicht Naturnachahmung, sondern die Einbindung menschlichen Empfindens. Dieses Moment verstand Quandt als Poesie der Malerei.⁵⁸

Die Bedeutung der Poesie für das Kunstwerk kann am Ruysdael-Beispiel weiterverfolgt werden. Quandts Freund, der Dichter Ludwig Breuer, schrieb ein panegyrisches Gedicht auf Quandt mit dem Titel »Ruysdael an der Wesenitz«. Es entstand zum Huldigungsfest für Quandt bei seinem Einzug in Dittersbach, wo die Wesenitz floss. Breuer legte dem niederländischen Maler die Lobrede auf Quandt in den Mund. Ruysdael sprach in

55 Hegel 1823 [2003], S. 253–255: »Das Bedürfnis solcher Darstellungen hat die Kirche. Sie verlangt solche Bilder, die verehrt werden sollen. Aber je höher die Kunst steigt, desto mehr werden solche Gegenstände in die Gegenwart herübergehoben. Die Malerei macht sie irdisch und gegenwärtig, gibt ihnen Vollkommenheit weltlichen Daseins, [...] so daß die Seite der sinnlichen Existenz zur Hauptsache und das Interesse der Andacht das Geringere wird. Die Kunst hat die Aufgabe, diese Ideale ganz zur Gegenwärtigkeit herauszuarbeiten, das dem Sinnlichen Entrückte sinnlich darstellig zu machen und die Gegenstände aus der fernen Szene in die Gegenwart herüberzubringen und zu vermenschlichen. Bei den Marienbildern ist z. B. das Verhältnis zum Kinde dargestellt wie das Verhältnis einer natürlichen menschlichen Mutter zu einem menschlichen Kinde. Dies wird uns zur Gegenwart gebracht, und das menschliche Verhältnis ist herausgehoben. Bei diesen religiösen Gegenständen ist ein objektives Bedürfnis, von dem ausgegangen wird.« S. a. Gethmann-Siefert 2005, S. 286–287.

56 Zu Ruysdael: Kat. Oldenburg 2017, S. 301; Slive 2001, Kat. Nr. 185, S. 191. Zu Oehme: Kat. Dresden/Lübeck 1997, S. 84, S. 193, Kat. Nr. 90. Rüfenacht 2018, SQ-36 (Oehme), SQ-39 (Ruysdael); Kat. Quandt 1868, Nr. 34 (Oehme), Nr. 37 (Ruysdael). S. a. Rüfenacht 2017, S. 159–163; Bemann 1925, S. 12.

57 Brief von Quandt an Rochlitz vom 24.8.1826, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 26, Nr. 219. Die Verse aus Ludwig Tiecks Gedicht »Der Trostlose«, 1. Strophe, in: Ludwig Tieck, *Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 7. *Gedichte*, hrsg. v. Ruprecht Wimmer, Frankfurt a/M: Deutscher Klassiker Verlag, 1995, S. 113. S. a. den Brief von Quandt an Schnorr vom 18.6.1826, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 132r: »Es ist eine Trauer über die ganze Natur in diesem Bilde verbreitet welche als genußreiche Schwermuth im Gemüth zum Bewusstseyn kommt.« S. a. Kat. Oldenburg 2017, S. 301.

58 Quandt 1830 (1), S. 176–177. »Die Poesie ist universelle Kunst. [...] die Kunst ist nichts anders, als Versinnlichung innerer Anschauung.«

den Versen, mit dem Einzug Quandts im Dittersbacher Rittergut würden seine Landschaftsgemälde nun endlich geschätzt:

»[...] Da endlich ist ein edler Mann gekommen,
Gleich mir entstammt er fernen Niederlanden⁵⁹
Der meiner Kunst gewidmet treues Neigen.
Ihm reich ich, die ich einst geliebt zu schauen,
Bergstrom und Wald und saftig grüne Auen,
Mit einem Wort – mein Urbild selbst zu eigen.
Zur Huldigung war ich hierhergekommen
Dem nahenden Gebieter-Paar zum Frommen.
Was – dacht ich’ – können Wünsche hier noch bieten,
Wo ernste Kunst, vereint mit heitrer Milde,
Die kräftige Natur zum Dienste zwingen?«⁶⁰

Breuer verlieh Ruysdael die dichterische Sprache, um ihn über seine eigenen Naturdarstellungen sprechen zu lassen. Es habe einen verständigen Kunstfreund gebraucht, der die natürliche Landschaft zu schätzen wisse, um überhaupt erst Verständnis für die Landschaftsmalerei aufbringen zu können.

Zu diesem Zeitpunkt war es nichts Neues, Ruysdaels Malerei die Sprache der Poesie anzudichten. Goethe hatte 1816 im *Morgenblatt für gebildete Stände* unter dem Titel *Ruysdael als Dichter* einen Aufsatz veröffentlicht, der diese Interpretation vorzeichnete. Der Schriftsteller wollte anhand dreier Landschaften des Holländers aus der Dresdener Gemäldegalerie darlegen, dass die Betrachtung von dessen Gemälden über eine rein äußerliche, emotional bestimmte Befriedigung des Sehnsinnes hinausgehe.⁶¹ Ruysdael sei ein denkender Künstler und ver helfe wie ein Dichter dem Betrachter zu einem sinnlichen Begriff der Natur. Die Kunstkenner wiederum würden diesen in eine adäquate Sprache übersetzen.

Mit seinem Artikel nahm Goethe dezidiert Stellung gegen die Idee von Landschaftsmalerei im Gespräch *Die Gemälde* der Gebrüder Schlegel von 1799 und gegen die Landschaften Caspar David Friedrichs.⁶² Alle Autoren erklärten zwar, Landschaftsmalerei ahme nicht nach, sondern stelle die sinnliche Erscheinung der Natur dar. Bei den Schlegels war es aber eine »Universalsprache des Gemüts«, bei Goethe ein Auffinden der

rechten Worte, die des Künstlers Anliegen darlegen sollten. Goethe verband Anschauung und Denken miteinander, während die Gebrüder Schlegel Anschauung und Gemüt zu einer Einheit führten.⁶³

In der Passage über die Dresdener Ruysdael-Gemälde im *Begleiter durch die Gemälde-Säle* des neu erstellten Galeriegebäudes von Gottfried Semper erwies Quandt noch 1856 Goethes Ruysdael-Aufsatz seine Reverenz. Er war vor allem an dessen Grundthese, dass Ruysdael ein Dichter sei, interessiert und weniger am Kerngehalt des Textes. Goethes Interpretation, Ruysdaels Landschaften seien Allegorien des menschlichen Daseins, deutete Quandt in seinem Sinn um. Er nannte den Zusammenhang zwischen den Landschaften und dem Betrachter »eine Wechselwirkung zwischen dem Leben des Menschen und der Natur«.⁶⁴ Die Gemälde des Niederländer Malers seien ein »Wiederscheine aus den Tiefen der Seele«. Goethe blieb dagegen pragmatisch. Ruysdael erschaffe ein Kunstwerk, das zum Nachdenken anrege. Um Gefühle gehe es nicht, sondern um Verstandesbegriffe.⁶⁵

Damit kam Quandt August Wilhelm Schlegel viel näher als Goethe. Schon Jahre zuvor, als der Kunstfreund dem Weimarer Dichter die Veduten von Dittersbach zugesandt hatte, zeigte sich dieser Unterschied (vgl. Abb. 8–9). Nachdem Quandt über die beiden Aquarelle von Traugott Faber geurteilt hatte, sie seien leblos und ohne Gefühl, antwortete Goethe lakonisch, er hoffe, »daß die liebe Natur auch zur Vernunft gekommen sey.« Quandt möge sich doch am Reellen, Fassbaren und Nützlichen erfreuen. Dieser bemerkte die unterschwellige Opposition gegen seine idealisierende Vorstellung von Landschaft und schrieb Jahre später in seinen Erinnerungen an Goethe, der Dichter habe seine »transcendente Kunstansicht« zurechtgewiesen.⁶⁶ Trotzdem blieb es genau die Schlegel'sche, idealisierende Universalsprache der Poesie, die Quandt an der Landschaftsmalerei interessierte. Die Poesie half ihm, sich seiner Empfindungen bei der Landschaftswahrnehmung bewusst zu werden und sie auszudrücken. Quandts Beschreibungen der Dresdener Ruysdael-Bilder verdeutlichen dies umso mehr, als es

59 Anspielung auf Quandts Herkunft. Seine Vorfahren stammten aus Holland.

60 Breuer 1835, S. 133. S. a. Heinrich 2002, S. 45.

61 Es handelt sich um die Gemälde *Das Kloster*, Öl auf Leinwand, 75 × 96 cm, *Der Wasserfall vor dem Schlossberg*, Öl auf Leinwand, 99 × 85 cm und *Der Judenfriedhof*, Öl auf Leinwand, 84 × 95 cm, alle in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1494, 1495, 1502. Zum Aufsatz: Goethe 1816, S. 425–427; FA 1998, I. 19, S. 632–636; Rudloff-Hille 1972–1975, S. 52–55.

62 Schlegel 1996, S. 24–39. Weddigen 2008, S. 181–185 setzt sich ausführlich mit dem Verhältnis von Goethes Essay und Schlegels Landschaftsidee auseinander; s. a. Grave 2003, S. 214–215; Bättschmann 2002, S. 22–23.

63 Weddigen 2008, S. 184–185; Rudloff-Hille 1972–1975, S. 52.

64 Quandt 1856, S. 117–118: »Göthe, der immer mit einem Worte mehr sagt, als alle andere mit vielen prächtigen Redensarten, nennt Ruysdael »Dichter«. Die Bilder dieses Landschaftsmalers sind nicht sowohl Schilderungen der Natur an sich, als vielmehr der Gemüthsstimmungen, in welchen er Gegenstände auffasste, und Wiederscheine aus den Tiefen der Seele.«

65 »Der Künstler hat bewundernswürdig geistreich den Punkt gefasst, wo die Produktionskraft mit dem reinen Verstande zusammentrifft, und dem Beschauer ein Kunstwerk überliefert, welches, dem Auge an und für sich erfreulich, den innern Sinn aufruft, das Andenken anregt, und zuletzt einen Begriff ausspricht, ohne sich darin aufzulösen oder zu verkühlen.« Goethe 1816, S. 425.

66 Brief von Goethe an Quandt vom 18.12.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 152; Quandt 2001 [1870], S. 239.



62 Ernst Ferdinand Oehme, *Ein Bergstrom in waldiger Gegend (Dittersbacher Grund)*, 1831, Öl auf Leinwand, 80 × 67 cm, Dresden, Privatbesitz

ihm nur um eine Übereinstimmung des Gefühls des Betrachters mit dem vermeintlichen Gefühl des Künstlers ging.⁶⁷

Ruisdaels *Bewaldetes Tal* in Quandts Sammlung erhielt im Jahr 1830 ein Gegenstück: Ernst Ferdinand Oehmes *Dittersbacher Grund*. In diesem Pendant liegt Quandts Anspruch an die eigene Sammlung, gemäß dem die jungen Künstler der Gegenwart von den alten Meistern lernen, deren Fehler erkennen und sie übertreffen sollten. Der Spruch am Eingang zu seiner Gemäldeausstellung in Dresden verdeutlichte dies programmatisch. Er selber gab den jungen Künstlern die Möglichkeit, sich

zu verbessern, indem er Aufträge vergab. Oehmes *Dittersbacher Grund* übernahm aber noch eine anspruchsvollere Rolle. Es veranschaulichte den Bezug zwischen der Landschaft Ruisdaels und der realen Natur im Rittergut Dittersbach, wo Quandt einen kleinen Landschaftspark gebaut hatte.⁶⁸

Das neue Bild von Oehme ermöglichte es Quandt, sich vom vermittelnden Gedicht eines Tiecks oder Breuers – oder eben von »Ruisdael als Dichter« – loszulösen. Das Pendant veranschaulichte das, was Quandt bei der Betrachtung seiner Ruisdael-Landschaft empfand – nämlich das gleiche Gefühl der Melancho-

67 »Der Grundton von Ruysdael's Gemüth ist eine genussreiche Wehmuth und den Gefühlen eines solchen Freundes sich hinzugeben, gewährt beseligende Uebereinstimmung.« Quandt 1856, S. 118–120, hier S. 118.

68 Krause/Harnisch 2009, S. 4–17; Palm 2008, S. 12–58, 63–65; Heinrich 2002, S. 43–56, 95–103.

63 Jacob van Ruisdael, *Bewaldetes Tal mit Fluss und einer großen Fichte*, um 1660, Öl auf Leinwand, 79,3 × 66,2 cm, Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Inv.-Nr. 1404/1972



lie, in das ihn die Natur von Dittersbach versetzte. Oehmes Bild überführte die Naturerfahrung in eine Bilderfahrung. Gleichzeitig konnte die Bilderfahrung durch die Naturerfahrung überprüft werden, denn Oehmes Standort am Flüsschen Wesenitz, wo er sein Bild gemalt hatte, lag am Eingang des Landschaftsparks bei Schloss Dittersbach. Natur und Bild wurden so zum doppelten Spiegel des Gefühls des Betrachters.⁶⁹ So vermochte Quandt

mit dem Pendant die Naturerfahrung, die er in seinem meist im Sommer genutzten Dittersbacher Landsitz erleben konnte, ins Dresdener Stadthaus zu überführen. Die Gegenüberstellung von Ruisdaels *Bewaldetes Tal* und Oehmes *Dittersbacher Grund* entpuppt sich damit als Veranschaulichung von Quandts Landschaftsidee: Die ins Bewusstsein gerückte Empfindung der Naturanschauung interagiert zwischen realer Natur und Kunst.⁷⁰

69 Quandt 1820 (1), S. 220: »Es findet aber oft zwischen dem Geist und der Natur ein ganz anderes Wechselverständniß, als zwischen dem Menschen und Menschen, statt. [...] Dieses Verhältniß des Menschen zur Natur, ist wie zwey einander gerade gegenüberstehende Spiegel, wovon der eine immer nur sein eigenes Bild aus dem gegenüberstehenden, als Object empfängt. Der Naturgenuß besteht recht eigentlich darin, daß wir nicht zum philosophischen Bewußtseyn gelangen, und dennoch

die doppelte Richtung der Thätigkeit der Seele angeregt wird, so daß die objective und subjective gegenseitig sich compensiren und in einer Anschauung zum Bewußtseyn gelangen. Durch dieses sich selbst beschauen, in der Wahrnehmung der Außenwelt, durch dieses Verwecheln des Bewußtseyns, enthält erst die Natur wahres geistiges Leben.«
70 Im Kontext einer Übersendung zweier Veduten an Goethe – auf dessen eigenen Wunsch hin – formulierte er genau dies. Die Aussage

Ausgleich der nördlichen und südlichen Kunstschulen

Mit den im Folgenden ausführlich zu beschreibenden, leider verschollenen Gegenstücken *Landschaft mit einem Einsiedler* von Johann Martin von Rohden und *Die zertrümmerte Hoffnung* von Caspar David Friedrich lassen sich die geschilderten Aspekte von Pendantbildungen nochmals erweitern. Neuerlich kommt die Frage nördlicher und südlicher Kunst hinzu. Gleichzeitig kann anhand dieses Pendants die über mehrere Jahre andauernde Konsolidierung von Quandts Kunstverständnis aufgezeigt werden. Die Präsentation der beiden Bilder im erweiterten Sammlungskontext gipfelt in der Manifestation eines zentralen Aspektes der Quandt'schen Ästhetik. Damit ist, wie nun aufzuzeigen sein wird, die Gegenüberstellung dieser beiden Bilder für seine Sammlung und sein Denken symptomatisch.⁷¹

Die nur noch in einer Radierung überlieferte, italienische Landschaft mit einem Einsiedler von Johann Martin von Rohden bestellte Quandt 1820 ursprünglich als Einzelbild (Abb. 64). Es sollte die »Pracht des Südens« darstellen.⁷² Eine gegenüber Gemälden und Radierungen leicht variierte Sepiazeichnung ist im Frankfurter Städel Museum erhalten. Vorbereitende Figurenzeichnungen stammen von Joseph Anton Koch.⁷³ Der Sammler fand rühmende Worte: »An Rohdens Landschaft glaube ich einen vorzüglichen Schatz zu besitzen [...]. Jede Einzelheit ist im

scheint auf Oehmes Landschaft neben Ruysdaels Gemälde übertragbar zu sein: »[...] die Aufgabe des Landschafters scheint mir gerade die zu seyn, in seinem Bilde recht bewusst den Austausch des Gefühls wiederzugeben, welcher zwischen dem, der eine Gegend sieht und den Naturgegenständen, statt findet. Jede Gegend hat einen bestimmten Charakter, dieser versetzt uns in einen eignen Gemüths-zustand und wir tragen diesen wieder auf die Gegenstände über und erblicken in diesen, gleichsam uns selbst in der Natur spiegelnd, was wir fühlen.« Brief von Quandt an Goethe vom 8.12.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 150. S. a. Quandt 1830 (1), S. 56–57. Traugott Faber malte die Aquarelle, die in Quandts Augen viel zu vedutenhaft waren und eben gerade nicht das subjektive Gefühl der Landschaftsbetrachtung wiederzugeben verstanden. Immerhin gaben sie die örtlichen Bedingungen genau wieder. Doch des Übels nicht genug meinte er ironisch, dem Künstler noch einen »Injurienproceß« anhängen zu können, weil er die Reiterfigur, »unter dieser traurigen Gestalt, [er] meine Person gedacht«, so abscheulich ausgeführt hatte; siehe Quandt an Goethe am 11.12.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 151. S. a. Fernow 1806, S. 26–27.

71 Rüfenacht 2018, SQ-6 (Friedrich), SQ-69 (Rohden). S. a. Rüfenacht 2017, S. 163–171.

72 Quandt 1820 (1), S. 100, 263–264; Kat. Quandt 1868, Nr. 67. S. a. Pinnau 1965, Kat. Nr. VG 46, S. 142–144. Der Ankauf verlief nicht ohne Probleme: »Da Herr v. Rohden meint, daß sein für mich gefertigtes Gemälde mehr werth ist, als durch Contract zwischen uns bestimmt worden war u ein Käufer zu dem Bilde sich gefunden hat, von welchem sich Hr. v. Rohden mehr Vortheil verspricht, so entlaße ich Hr. v. Rohden seiner Verbindlichkeit gegen mich mir ein Gemälde zu liefern u gebe ihm hier mit seinen Contract zurück. Herr v. Rohden hat 220 Scudi

Geist des Ganzen gedacht u dargestellt [...]. Die Composition ist sehr geistreich u alle Theile reihen sich organisch an einander. Der Strom der durch den Mittelgrund fließt, erklärt die ganze Anordnung der Landschaft [...]. Der Geognost o[der] der Botaniker wird durch dies Bild beschäftigt u der Kunstfreund erfreut.«⁷⁴ Das Gemälde erfuhr vielfache, ausgesprochen positive Rezensionen.⁷⁵

1820 gab Quandt bei Friedrich eine nordische Landschaft als Gegenstück zu der in seinen Augen so geistreichen, südlichen in Auftrag. Im Katalog von 1824 ist sie als »Polar-Gegend« betitelt, im Auktionskatalog mit »Die zertrümmerte Hoffnung« bezeichnet.⁷⁶ Das verlorene Bild kann, wenn auch nicht in der Komposition, so doch in der Bildidee mit der Hamburger Fassung *Das Eismeer (Die gescheiterte Hoffnung)* von 1823–24 verglichen werden, dessen Provenienz bis in die 1960er Jahre fälschlicherweise in die Sammlung des Dresdener Kunstfreundes führte (Abb. 65): »Der Landschaftler Friedrich malt für mich ein großes Bild, welches ein Gegenstück zu Rohdens Landschaft werden soll. In Rohdens Bild ist alles vereint, was eine südliche Natur freundliches darbietet u in Friedrichs, was der Norden Ungeheures, und Erhabenes zeigt. Schroffe Felsen, oben mit Schnee bedeckt, an welchen kein armes Gräschen Nahrung findet, schließen einen Meerbusen ein, in welchem Stürme Schiffe verschlagen u durch ungeheure Eisschollen zerdrückt haben. Dieses graue Gemisch von Schiffstrümmern, Treibholz u Eismassen macht eine wunderbare u große Wirkung.«⁷⁷

von mir auf dies Gemälde voraus erhalten, worüber ich die Quittung ebenfalls hier beylege, welche ich ihn jedoch nur gegen Empfang der 220 Scudi zurück zugeben bitte.« Brief von Quandt an Schnorr vom 25.4.1822, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 85r. S. a. Kat. Kassel/Wuppertal 2000, S. 24–25. Overbeck, Catel und Rauch setzten sich schriftlich für Rohden ein, so dass Quandt die Sistierung aufhob. Rohdens Entschuldigungsbrief an Quandt vom 10.12.1822, in: ebd. Bd. 32, fol. 29r–v: »[...] Möchte doch selbes [Gemälde] Ew. H[och] w[ohl]g[e]bore[n]. einiges Vergnügen gewähren, und ein Mitler seyn die Unannehmlichkeiten welche ich Ew. Hwg. durch mein irriges Betragen verursacht habe doch einigermaßen wieder gut machen.«

73 Johann Martin von Rohden, *Studie (Landschaft mit Einsiedler und Pilger)*, 1818, Sepia über Graphit, 193 × 265 mm, Frankfurt a/M, Städel Museum, Inv. 6823; Pinnau 1965, Z 125. Zu den vorbereitenden Zeichnungen siehe Capitelli 2016, S. 46–47. Die Autorin veröffentlichte zudem Zeichnungen von Julius Schnorr und Philipp Veit nach Staffagefiguren in Rohdens Gemälde; ebd., S. 48–53.

74 Brief an Schnorr vom 30.5.1823, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 96v. S. a. Anonym 1825, Sp. 782. Rohdens Gemälde sind gemäß Quandt die »Muster für alle Landschaftsmaler«; Quandt 1824, S. 366.

75 Beispielsweise KB 1822, Jg. 3, Nr. 63, S. 243: »Die Aufgabe war nicht geringe. Hr. Rohden hat sie auf eine Art gelöst, welche [...] höchst ehrenvoll erscheint.«

76 Kat. Quandt 1824, S. 4; Kat. Quandt 1868, S. 18, Nr. 64.

77 Brief an Schnorr vom 4.3.1822, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 82r. Zur Abgrenzung von Quandts Version vom etwas späteren *Eismeer* siehe Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. Nrn. 295, 311, S. 376–377, 386–387, basierend auf Stechow 1965, S. 241–246. S. a. Kat. Oslo/Dresden 2014, S. 94.



64 Johann Gottfried Abraham Frenzel nach Johann Martin von Rohden, *Landschaft mit einem Einsiedler*, 1827, Radierung, 19 × 22,5 cm, Nürnberg, Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, Inv.-Nr. St. N. 10607

65 Caspar David Friedrich, *Das Eismeer (Die gescheiterte Hoffnung)*, 1823/24, Öl auf Leinwand, 96,7 × 126,9 cm, Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. HK 1051



66 Adrian Ludwig Richter, *Der Watzmann*, 1824, Öl auf Leinwand, 121 × 93,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, Inv.-Nr. 8983

Friedrich erfüllte Quandts Auftrag einer nordischen Landschaft gemäß seiner künstlerischen Auffassung.⁷⁸ Quandt attestierte ihm diese Selbstständigkeit. Sie führe ihn zu einem persönlichen Stil. Dennoch empfand er Friedrichs Kolorit in der nordischen Landschaft als ein »graues Gemisch«, was seiner eigenen Vorstellung des Erhabenen in der Malerei entgegenstand. 1830 schrieb er nämlich: »Erhabene Gegenstände fordern in der Malerei kräftige Farben, welche zwar nicht disharmonisieren, aber große Gegensätze bilden müssen.«⁷⁹ Johannes Grave hat darauf hingewiesen, dass Quandt in seiner Beschreibung der Akademieausstellung in Dresden von 1824

78 Büsing 2011, S. 232; Busch 2003, S. 147; Grave 2001, S. 96–97. Busch und Grave, und mit ihnen Büsing, verweisen auf eine ironische Ebene, die dem alten Titel *Ein gescheitertes Schiff auf Grönlands Küste im Wonne-Mond*, der auf einer Vorzeichnung stand, inne liege. Man sehe ja keinen Mond. Quandt hat das vielleicht wirklich nicht verstanden: siehe -t. [Quandt] 1822, S. 372.

79 Quandt 1830 (1), S. 332. S. a. -t. [Quandt] 1822, S. 372: »Man sagt, Hr. Friedrich habe die Grenze dieser Eigenthümlichkeit in jenem Gemälde überschritten [...]. Möglich, daß die allgemeine Stimme in diesem einzelnen Falle recht hat; gut aber ist es, daß sich Hr. Friedrich in seinem eingeschlagenen Pfade nicht irren läßt und, wenn auch vielleicht noch in Manier befangen, doch nach einem und zwar nach seinem Style strebt.«



67 Caspar David Friedrich, *Der Watzmann*, 1824/1825, Öl auf Leinwand, 135 × 170 cm, Berlin, SMB, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. F.V. 317, Leihgabe der DekaBank

zudem nicht eine Gebirgslandschaft Friedrichs als Beispiel des Erhabenen und diese überhaupt nur sehr knapp beschrieb, sondern eine Darstellung des *Watzmanns* des um Jahre jüngeren Künstlerkollegen Adrian Ludwig Richter. Jene verband er mit dem »Gefühl des Erhabenen [...], welches der Anblick im reinsten Sonnenlicht strahlender Gletscher, ungestümer Bäche und ernster Waldungen, welche als Landwehr den Bergstürzen und Lavinien sich entgegenstellen, einflößt.«⁸⁰ Friedrich reagierte darauf mit einem eigenen *Watzmann*, der als Absage an die Ästhetik des Erhabenen gelten kann (Abb. 66–67).⁸¹

Der Maler schien mit seiner nordischen Landschaft nicht auf den Wunsch Quandts eingehen zu wollen, einen Gegensatz zum Schönen im Sinne des Erhabenen zu erschaffen. Um 1829/33 schrieb er im Manuskript *Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden* zu einer Ausstellung, wohl an der Kunstakademie: »Sich in Widersprüche aussprechen wollen ist eine gewöhnliche Sache bei Malern, sie nennen es Contrast. – Krum gegen gerade, kalt gegen warm, hell gegen dunkel, das sind die sauberen Krücken, an den sich die Erbärmlichkeit forthümpelt (sic!).«⁸² Ein solch langweiliger,

80 Grave 2012, S. 196. Kritik von Richters Bild in Quandt 1824, S. 366. Zu Friedrichs Bergbild schrieb er nur, immerhin im Superlativ: »Unter den Landschaften verdient vor allem Friedrichs großes Bild einer Gebirgsgegend rühmlichste Erwähnung.« Es handelt sich um *Hochgebirge*, 1824, Lwd. 132 × 167 cm, ehemals Berlin, Nationalgalerie, zerstört 1945, Abb. in Grave 2012, S. 195.

81 Grave 2012, S. 187–199. Zeitgleich malte auch Dahl einen *Watzmann*; Kat. Oslo/Dresden 2014, S. 136, 140–141.

82 Friedrich 1999 [1829/33], S. 37. S. a. Büsing 2011, S. 231–232; Grave 2001, S. 97; Friedrich 1974, S. 93.

mittelmäßig-ästhetischer Anspruch missfiel dem eigensinnigen Künstler. Friedrichs Schrift wurde pikanterweise von Quandt als Vorstand des Sächsischen Kunstvereins in Auftrag gegeben.⁸³ Der Satz scheint daher, nur wenige Zeit nach der Vollen- dung der nordischen Landschaft, eine unerschwellige Boshaf- tigkeit auf seinen wegen des doppelten Beinbruchs am Stock gehenden Auftraggeber zu sein.

Die Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Ge- mählden verdeutlichen die Haltung des Künstlers gegenüber Quandt. In künstlerischen Fragen stimmte er überhaupt nicht mit seinem Mäzen überein. Im Manuskript strich er das Kürzel »H. v. Q.« in einer Passage, in der er sich über die Vorschriften der Kunstkenner gegenüber den Malern aufhielt, um es durch ein X zu ersetzen. Es muss auf »Herrn von Quandt« bezogen werden. Friedrich kritisierte: »Wer unbesonnen genug von einer Naturerscheinung behauptet, sie sei der Bildenden Kunst unwürdig, verdient wohl keiner Beachtung [...]. Wohl jede Er- scheinung in der Natur richtig und würdig und sinnig aufgefaßt kann ein Gegenstand der Kunst werden. [...] darum vertramle man den Leuten nicht den Weg wie der X [H. v. Q.] es will.«⁸⁴ Friedrichs Opposition zog sich noch weiter: »Willst du wissen was Schönheit sey? befrage die Herren Aesthetiker; beim Thee- tisch kann es dir nützen. Vor der Staffelei aber mußt du es füh- len was schön ist.« Das Originalmanuskript enthält hier den Zusatz »noch nicht an Q«. Damit ist wieder Quandt gemeint.⁸⁵

Friedrichs wenig diplomatische Aussagen, die zwar nicht publiziert wurden und die Quandt nicht gesehen hat, erstaunen angesichts dreier Aufträge des Sammlers.⁸⁶ Zeit seines Lebens war Quandt dem Maler gegenüber positiv eingestellt und dieser schien sich der Abhängigkeiten zwischen Künstler und Auftrags- geber durchaus bewusst. Jedenfalls bedankte er sich 1835 artig für zehn Flaschen Wein, die ihm Quandt für einen unbekann- ten Auftrag zugesandt hatte.⁸⁷ Mit seinem harten Urteil wurde Friedrich Quandts theoretischem Anspruch nicht gerecht. In seinen Schriften hatte der Kunstfreund geäußert, dass keine Re-

geln den Künstler zur Ausführung bestimmter Ideen zwingen können.⁸⁸ In seiner Sammlung aber konnte er als Besitzer und Betrachter der Gemälde seine ästhetischen Gedanken assozia- tionsreich darlegen.

Die Präsentation von Friedrichs Bild und seinem Pendant, der südlichen Landschaft von Rohden, in den Sammlungsräu- men an der Klostersgasse weist eine gewisse Komplexität auf. Die beiden Bilder markierten »die südliche Natur in ihrer üb- pigen und majestätischen Pracht« und »die Natur des Nordens in der ganzen Schönheit ihrer Schrecken«.⁸⁹ Johannes Grave so- wie Werner Busch, und ihnen folgend Leander Büsing, haben vermutet, dass Quandt mit der Gegenüberstellung der beiden Bilder die zwei ästhetischen Kategorien des Schönen und Er- habenen, die das Gemüt zu erregen befähigt seien, effektiv in Bezug zueinander gesetzt habe.⁹⁰

Es stellt sich die Frage, ob Quandt die beiden Pendants überhaupt den ästhetischen Kategorien des Erhabenen und Schönen zuordnen wollte, als er sie anfangs der 1820er Jahre in Auftrag gab. Systematisch erarbeitete er sich diese Begriffe erst in den *Briefen aus Italien*, die 1830 erschienen. Zudem ging der Auftrag als Einzelbestellung noch während seines Aufenthaltes in Italien 1819/20 an Rohden, was das Konzept zweier Pendants vor dem Hintergrund des Schönen und Erhabenen eigentlich ausschließt. Noch 1824 befand sich Friedrichs Gemälde nicht in der Sammlung, wie die akribische Sammlungsbeschreibung eines anonymen Besuchers beweist.⁹¹ Schließlich wurde der ästhetische Charakter der Präsentation gemäß dem Katalog von 1824 durch zwei Architekturdarstellungen von Domenico Quaglio und einer Giovanni Battista Salvi genannt Sassoferrato zugeschriebenen Darstellung der Heiligen Familie gebrochen, die im Katalog zwischen den Gegenständen beschrieben sind (Abb. 68).⁹² Gerade diese Gemälde verweisen auf andere Ka- tegorien der Präsentation: einerseits die Gegenüberstellung unterschiedlicher Gattungen, andererseits eine Bezugnahme nördlicher und südlicher Kunst aufeinander. Damit eröffnet

83 Hoch 1981, S. 229–230, Anm. 12; Büsing 2011, S. 227; Weddigen 2008, S. 225; Busch 2003, S. 148; Grave 2001, S. 99–100.

84 Friedrich 1999 [1829/33], S. 127, Anm. 760. S. a. Kat. Oslo/Dresden 2014, S. 91–95; Neidhardt 2005 (1), S. 81; Busch 2003, S. 148; Grave 2001, S. 98–99; Hoch 1981, S. 229; Friedrich 1974, S. 130.

85 Siehe Friedrich 1999 [1829/33], S. 37, Anm. 175.

86 Kat. Quandt 1868, Nrn. 50, 64, 90. S. a. Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. Nrn. 268, 295, 416.

87 Brief von Friedrich an Quandt vom 16.10.1835, in: SLUB, Mscr. Dresd., App. 1191, Nr. 138.

88 Quandt 1830 (1), S. 167–169: »Wie viel vergebliche Versuche sind ge- macht worden, das empirisch Schöne auf Principe zurückzuführen, Regeln dafür zu finden! [...] Alles, was sich in verständiger Weise thun läßt, ist ohngefähr, das Maas für die Erscheinungen anzugeben, über welche die Darstellungen der Erscheinungswelt nicht hinausgehen und unter welchem sie nicht zurückbleiben soll. [...] Dahingegen, wie vielen Andern ist es gelungen, Werke zu schaffen, in welchen die

Seele zur Seele spricht [...], in welchen der Geist sein Ebenbild und die Vernunftgemäße erkannte [...].«

89 Brief des Russen Wassili Andrejewitsch Schukowski vom 23.6.1821, zitiert nach Grave 2001, S. 85.

90 Grave 2012, S. 188–189; Büsing 2011, S. 231–232; Busch 2003, S. 147–148; Grave 2001, S. 85–99.

91 Die sehr genaue Beschreibung von Quandts Sammlung eines anony- men Besuchers erwähnt nur Rohdens Gemälde und zwei Architektur- ansichten von Domenico Quaglio. Sie erschien 1825. Der Autor musste 1824 bei Quandt gewesen sein, weil Quandts erster Katalog Friedrichs Gemälde bereits enthält. Dass der Autor das Bild unerwähnt ließ, kann nicht sein, da er sonst alle anderen Friedrich-Bilder, die Quandt 1824 besaß, beschreibt. Siehe Anonym 1825, Sp. 781–782, 790, 813; Kat. Kas- sel/Wuppertal 2000, S. 24–25; Pinnau 1965, S. 142.

92 Kat. Quandt 1824, S. 4; Kat. Quandt 1868, Nrn. 42 (als Schule von Bolo- gna), 102, 105; Rüfenacht 2018, SQ-44 (Sassoferrato), SQ-104, SQ-107 (Quaglio).



Domenico
Quaglio
Das Innere der
Frauenkirche
zu München



68 Rekonstruktion der Gemäldehängung im zweiten Zimmer von Quandts Sammlung (s. a. Abb. 64–65, 69–70), um 1824, nach Kat. Quandt 1824, S. 4

sich eine weitere Ebene, die in den vorangegangenen Zitaten bereits angeklungen ist. Der Süden bietet Freundlichkeit und Schönheit, der Norden Erhabenheit und Naturgewalt. Die beiden ästhetischen Kategorien nach Burke, Kant und Schiller mögen zwar mitschwingen, doch der Nord-Süd-Unterschied scheint überhand zu nehmen. Wenige Jahre nach der Fertigstellung der beiden Gemälde schrieb Quandt in der *Kupferstecherkunst* von 1826 zum Unterschied zwischen nördlicher und südlicher Kunst: »Wir sehen eine Auffassung der Gegenstände, der nach außen sich drängenden [...] Leidenschaften, in allem was die Italiener hervorbrachten, wogegen die Werke der Deutschen in seelenvoller Ruhe erscheinen.«⁹³ Damit werden Konnotationen deutlich, die Italien als irdischen Ort der sinnlichen Leidenschaften und Deutschland als geistig-religiöse Welt verstehen.⁹⁴

Man kann das Gegenstück der südlichen Landschaft Rohdens und Friedrichs »Charakterbild des Nordens« als Überwindung der italienischen und deutschen Schulen und Stile ansehen.⁹⁵ Es sind zwei deutsche Künstler, welche das Typische des Südlichen und des Nördlichen darzustellen vermögen. Dabei geht es nicht um einen Sieg der Deutschen über die Italiener, sondern um eine Abkehr von national konnotierten Stilen zugunsten der Erreichung des stilungebundenen Kunstideals. Die deutsche Kunst erträgt somit in der Hängung von 1824 den

Vergleich mit der italienischen Historie: der *Heiligen Familie*, angeblich von Sassoferrato, deren Motiv und Komposition auf Raffaels *Madonna di Loreto*, und somit auf den italienischen Künstler schlechthin, zurückgeht.⁹⁶ Es könnte sich bei dem hier abgebildeten, den Dimensionen im Auktionskatalog 1868 exakt entsprechenden Gemälde um dasjenige aus Quandts Sammlung handeln. Das Bild wurde 2015 bei Sotheby's New York versteigert (Abb. 69).⁹⁷ Mit den Architekturdarstellungen von gotischen Kirchen zeigt sich zudem eine in Quandts Augen genuin deutsche Kunst (Abb. 70): »Die deutschen Baumeister des 13. Jahrh. aber erkannten die Schönheit der Verhältnisse eines Baues, in welchem der Spitzbogen rein durchgeführt und Grundgesetz aller Formen ist. Diese Umgestaltung der Baukunst, diese neue Schöpfung, in der sich Gesetzmäßigkeit und Freiheit, Vernunft und Phantasie gegenseitig durchdringen, in der alle Theile harmonisch aus einer Grundform sich entwickeln, ist unbestreitbar das Werk der Deutschen. Wer den ersten Spitzbogen anwendete, um das Schieben zu vermeiden, hat so wenig das Spitzbogensystem der deutschen Baukunst erfunden, als der Biber die Baukunst.«⁹⁸

Die Vorstellung einer Vereinigung nördlicher und südlicher Errungenschaften in der Kunst entfaltete sich über diese Präsentation von Gemälden in seiner Sammlung hinaus auch im Römer Auftrag an Julius Schnorr von Carolsfeld von 1819,

93 Quandt 1826 (I), S. 20. S. a. Busch 2003, S. 147; Grave 2001, S. 93; Rautmann 1991, S. 48–49.

94 In der Landschaft Rohdens bewirkt dementsprechend der Einsiedler einen nordischen Pilger; Anonym 1825, Sp. 781. S. a. Locher 2001, S. 167; Weddigen 2008, S. 221–222; Rautmann 1991, S. 66–75.

95 Brief an Unbekannt vom 15.5.1858, in: SLUB, Mscr. Dresd., App. 278, Nr. 163b.

96 Raffael, *Madonna di Loreto (Madonna del Velo)*, 1509/10, Öl auf Holz, 120 × 90 cm, Musée Condé, Chantilly, Inv. PE 40.

97 LOT 92 in der Auktion »Master Paintings: Part I«, 29.1.2015, versteigert für 305.000 USD. Internetressource: [https://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.92.html/2015/master-paintings-part-i-](https://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.92.html/2015/master-paintings-part-i-109302#)

109302# [letzter Zugriff: 15.6.2018]. Quandt 1819, Bd. 1, S. 112–113; s. a. Weddigen 2008, S. 222. Zur zeichnerischen Vorlage des Motivs siehe Giovanni Battista Salvi gen. Il Sassoferrato, *Die Heilige Jungfrau deckt das Kind zu*, o. J., Kreide auf Papier, 19 × 173 cm, Windsor Castle, Collection of Her Majesty the Queen, Inv.-Nr. 6083; Blunt/Cooke 1960, S. 106. Rufenacht 2018, SQ-44.

98 Quandt 1846 (I), S. 82–83. S. a. den Brief von Quandt an Unbekannt vom 29.2.1848 mit Angaben zu seinen Quellen in dieser Thematik, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 98p. Bei den Kirchendarstellungen handelt es sich um eine Innenansicht der Frauenkirche in München und um das Freiburger Münster von Nordwesten. Rufenacht 2018, SQ-104, SQ-107.

seine Gemahlin Clara Bianca in Öl zu malen. Bernhard Maaz vermochte dies für das hoch gelobte Nazarener Porträt in der Sammlung der Alten Nationalgalerie in Berlin überzeugend aufzuzeigen (Abb. 18). Das Bildnis lehnt sich an Raffaels Porträt der *Dona Isabel de Requesens*, früher *Johanna von Aragonien*, an und zeigt die Dargestellte im Renaissance-Kostüm (Abb. 19). Der Blick geht in eine südliche Landschaft, in der die Orangenbäume wachsen. Gleichzeitig ist der Modus der Komposition altdeutsch motiviert. Die romanische Architektur erinnert an einen Kreuzgang, wie sie in der niederländischen Porträtmalerei des 16. Jahrhunderts bekannt ist.⁹⁹ Quandts Anliegen einer Vereinigung der Künste zeigt sich auch in einem Auftrag an



69 Giovanni Battista Salvi gen. Sassoferatto, *Heilige Familie*, nicht datiert, Öl auf Leinwand, 134,7 × 98,5 cm, Verbleib unbekannt

99 Maaz 1998, S. 141–144. Es wurde mehrmals vermutet, dass Schnorr's *Vittoria Caldoni* als Gegenstück seines berühmten Bildnisses der Clara Bianca von Quandt als Johanna von Aragonien, die Laute spielend, vorgesehen war. Der frappante Größenunterschied der beiden Gemälde lässt dies als unwahrscheinlich erscheinen. Wenn auch zu Recht auf die kompositorischen Übereinstimmungen hingewiesen wurde, so scheint die ähnliche Situation der Architekturelemente und des Hintergrundes eher auf ein Stilmerkmal des Künstlers als auf ein Pendant hinzudeuten. Quandts Sammlungskataloge von 1824 und 1868, wo das Porträt Clara Biancas gar fehlt, geben ebenfalls keine



70 Domenico Quaglio, *Ansicht des Freiburger Münsters von Nordwesten*, 1821, Öl auf Leinwand, 102 × 84,7 cm, Freiburg i/Br, Augustinermuseum, Dauerleihgabe der Adelhausenstiftung, Freiburg i/Br, Inv.-Nr. A 1007

Philipp Veit. Dieser sollte eine Loreley nach dem Vorbild der Johanna von Aragonien von Raffael malen. Das nie vollendete Gemälde hätte ein typisch germanisches Motiv mit einer italienischen Komposition verbunden.¹⁰⁰

Mit seinem die künstlerischen Unterschiede ausgleichenden Konzept stimmte Quandt mit Vorstellungen überein, wie sie Wilhelm Heinrich Wackenroder in seinen von Ludwig Tieck herausgegebenen und erweiterten *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von 1797 literarisch oder Overbeck in seinem Gemälde *Italia und Germania*, entstanden 1811–28, malerisch gelöst hatte. Wenn Wackenroder eine gleichberechtigte Kunst verlangte, in der er sich Dürer und Raffael als enge Freunde vorstellte, tat Quandt ähnliches, als er in seinen *Streifereien* in den Erläuterungen über die Pinakothek in München Dürer und Raffael einander gegenüberstellte.¹⁰¹ Auf

entsprechenden Hinweise. Vgl. Koeltz 2010, S. 107–109; Teichmann 2001, S. 122; Elke Spickernagel, »Vittoria Caldoni im Kreis der Nazarener«, in: Vogel 1996, S. 114–115. Rüfenacht 2018, SQ-142.

100 Veit malte für Quandt schließlich eine *Judith*. Rüfenacht 2018, SQ-77; Maaz 1998, S. 140–141; Suhr 1991, S. 66, 263; Maaz 1986, S. 40–41; Schlegel 1980, S. 230–231, 238; Schnorr 1886, S. 154; Raczyński 1836–1841, Bd. 3, S. 224.

101 Quandt 1819, Bd. 1, S. 112: »Wenn wir in Albrecht Dürers Bild den seelenvollen Deutschen erkennen, so zeigt uns Rafaels Portrait den begeisterten Italiener.« Wackenroder/Tieck 2005, S. 55–56. Zur Gene-

Gottlob Friedrich
Steinkopf
Grosse heroische
Landschaft
(Italienische Landschaft)



71 Rekonstruktion der Gemäldehängung im dritten Zimmer von Quandts Sammlung (s. a. Abb. 23, 56–57, 64–65, 72), vor 1868, nach Kat. Quandt 1868, S. 18–19

praktischer Ebene bot sich Quandt zu Beginn der 1840er Jahre zudem bei der Neuhängung der königlichen Gemäldegalerie die Möglichkeit, die Präsentation und den Galerierundgang so zu gestalten, dass er zwischen den südlichen und nördlichen Kunstschulen ausgleichend vermittelte. So setzte er sich dafür ein, dass als Gegenstück zum isolierten Saal des Raffael, in dem die *Sixtinische Madonna* präsentiert war, ein Saal der altdeutschen Künstler eingerichtet wurde. Diese beiden Räume band er im Begleitkatalog in einen Galerierundgang ein, der einigermaßen konsequent chronologischen und kunsttopographischen Prinzipien folgte.¹⁰² Hierbei schloss er an Entwicklungen an, die, um dem aktuellen Kunstgeschmack zu entsprechen, Anfang des 19. Jahrhunderts in die Umgestaltung und Verbesserung der Präsentation nördlicher Kunst in der Äußerer Galerie der Dresdener Kunstsammlungen im Stallhof gemündet hatten.¹⁰³ Literarisch vorbereitet hatten diese Aufwertung nördlicher Kunst Schriften Goethes oder der Gebrüder Schlegel. Goethe hatte sich bei mehreren Galeriebesuchen zwischen 1768 und 1816 immer wieder ausgesprochen positiv über niederländische Kunst geäußert, in der er eine Wahrheit der Naturdarstellung erfüllt sah.¹⁰⁴ Die Gebrüder Schlegel wiederum formulierten

in dem fiktiven Gespräch *Die Gemählde* von 1799, in welchem sie ihre Galeriebesuche reflektierten, ihre hohe Wertschätzung der Kunst nördlich der Alpen. Vergleichend und ausgleichend setzten sie diese mit Werken der italienischen Malerei in Bezug, um, wie Goethe, die Naturwahrheit der Kunst zu bekräftigen.¹⁰⁵ Quandt schuf mit seinen ausgleichenden Hängungsprinzipien in seiner Privatsammlung genauso wie in der Gemäldegalerie eine Präsentation, die sich auf der Höhe des Geschmacks seiner Zeit befand und auch jüngste Entwicklungen in Dresden reflektierte.

Schön, erhaben, tragisch, rührend

Über die Jahre hinweg wandelte sich die systematische Präsentation in seiner Sammlung. Der Auktionskatalog von 1868, gemäß dessen Vorwort nach Quandts Tod 1859 keine Änderungen in den Hängungen vorgenommen wurden, überliefert eine neue Kombination der Landschaften von Friedrich und Rohden mit anderen Gemälden im dritten Zimmer. Sie stehen nun im Kontext weiterer Landschaften von Adrian Ludwig

se des Topos einer Freundschaft Raffaels und Dürers siehe Thimann 2015, S. 9–10. S. a. Kat. Göttingen 2015, S. 307–341; Savoy 2006, S. 545; Büttner 2002, S. 29–32; Brücke 2001, S. 128–129. Friedrich Overbeck, *Italia und Germania*, 1811–28, Öl auf Leinwand, 95 × 105 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. WAF 755. Zum Ausgleich deutscher und italienischer Kunst Thimann 2015, S. 30–36; Thimann 2014, S. 161–164; Grewe 2006, S. 401–424; Prange 2004, S. 70; Locher 2001, S. 123–132.

¹⁰² Siehe Kap. *Eine Kunstgeschichte des Ausgleichs*.

¹⁰³ Weddigen 2008, S. 187–192.

¹⁰⁴ Weddigen 2008, S. 176–185. Zu Goethes *Ruysdael als Dichter* von 1816 siehe oben Kap. *Erlebnis und Dichtung*.

¹⁰⁵ Symptomatisch die Passagen über Landschaften von Salvatore Rosa, Claude Lorrain und Jacob van Ruysdael, oder über Holbein, Dürer und Leonardo da Vinci, in: Schlegel 1996, S. 26–31, 39–45. Zusammenfassend Weddigen 2008, S. 147–160.



Richter, Gottlob Friedrich Steinkopf und Franz Ludwig Catel (Abb. 71).¹⁰⁶ Die neue Hängung kann mit Quandts Kunsttheorie und seiner spezifischen Sichtweise der ästhetischen Kategorien interpretiert werden. Seine Ästhetik formulierte er ab 1830 in den *Briefen aus Italien über das Geheimnisvolle der Schönheit und die Kunst*. In dieser Publikation schrieb er, dass Kunstwerke durch ihre physische Präsenz Gemüt und Verstand anregen. Diese Erregung nannte er das »intellektuelle Wohlgefallen«. In den entsprechenden Passagen der *Briefe* reflektierte Quandt, weshalb der Anblick von Kunst beim Betrachter Gefühle auslösen könne.

Quandts Ausdruck »intellektuelles Wohlgefallen« ist ein Anklang an Immanuel Kants Schönheitsbegriff in der *Kritik der Urteilskraft*. Für den Philosophen war der Schönheitsbegriff kein Vernunftbegriff. Er charakterisierte Schönheit als die Fähigkeit des Menschen zu erkennen und zu urteilen – Schönheit aber nicht als eigentliche Erkenntnis. Daher war für Kant die Schönheit ein »interesseloses Wohlgefallen«.¹⁰⁷ Quandt rezipierte Kant in seinem eigenen Sinn und schrieb, Schönheit sei

»das Vernunftgemäße in sinnenfälliger Form.«¹⁰⁸ Ein schönes Kunstwerk löse beim Betrachter ein Gefühl aus und dieses kategorisiere er mit seiner Vernunft. Damit wurde Kants »interesseloses Wohlgefallen« bei Quandt ein »intellektuelles Wohlgefallen«.¹⁰⁹

Dieses »intellektuelle Wohlgefallen« unterteilt Quandt in den *Briefen aus Italien* in vier Hauptbegriffe. Es handelt sich um das Schöne, Erhabene, Tragische und Rührende.¹¹⁰ Dabei unterscheidet er zwei Formen des Schönen. Im Sinne eines Gedankens in anschaulicher Form könne ein Kunstwerk schön sein und gleichzeitig auch erhaben, tragisch oder rührend.¹¹¹ Hingegen sei es als Gefühl der Schönheit, also als intellektuelles Wohlgefallen, den anderen Begriffen gleichgestellt. Dann sei das Schöne eine innere Befriedigung.¹¹² In nächster Verwandtschaft stehe das Gefühl des Erhabenen. Wie das Schöne erhebe das Erhabene das Gemüt. Das betrachtete Objekt habe jedoch eine andere Wirkung: während beim Schönen das Dargestellte und das Gefühl des Betrachters übereinstimmten, sei das Erhabene »das freudige Gefühl der intellektuellen Ueberlegenheit«

¹⁰⁶ Kat. Quandt 1868, S. 18–19. Rüfenacht 2018, SQ-63 (Steinkopf), SQ-64 (Catel), SQ-65, SQ-67, SQ-68 (Richter).

¹⁰⁷ Kant 1790 [2009], S. 522–524. Der Schönheitsbegriff wird umfassend diskutiert ebd., S. 521–574; s. a. AGB 2010, S. 413; Prange 2004, S. 51–52; Frank 1989, S. 87–94.

¹⁰⁸ Quandt 1830 (1), S. 44. Die Diskussion des Schönheitsbegriffs als Kernbegriff und Grundbedingung seiner Kunsttheorie, dessen Quintessenz hier nur postuliert wird, diskutiert er in den Briefen 1–5, ebd., S. 1–67.

¹⁰⁹ Quandt war sich des Unterschieds seiner Ästhetik und Kants Philosophie bewusst. Er betonte denn auch, Kant diskutiere nicht den

Schönheitsbegriff, sondern das Urteil über Schönheit, also nur das Geschmacksurteil. Vergleiche Quandt 1844 (1), S. 96–97, 104 und Kant 1790 [2009], S. 531–532; Quandt 1830 (1), S. 50–52.

¹¹⁰ Briefe 7–10, Quandt 1830 (1), S. 80–146.

¹¹¹ Quandt 1830 (1), S. 102: »Daß ein Kunstwerk schön seyn und auch das Gefühl der Erhabenheit in uns erwecken kann, geht aus dem Wesen des Schönen und Erhabenen hervor, welche zwar verschieden, aber nicht sich aufhebend entgegengesetzt sind.«

¹¹² Quandt 1830 (1), S. 80.



72 Franz Ludwig Catel, *Eine Fischerfrau beklagt mit ihren Kindern am Strand den drohenden Tod ihres Gatten (Die unglückliche Heimkehr des Fischers)*, 1824, Öl auf Leinwand, 62 × 74 cm, Verbleib unbekannt (wohl ursprünglich aus der Sammlung Leo von Klenze München)

des Betrachters über das Dargestellte.¹¹³ Beim Rührenden erkenne der Betrachter den Schmerz des Dargestellten als seinen eigenen.¹¹⁴ Das Tragische wiederum empfinde man im Angesicht des Untergangs eines Individuums für bessere Zwecke.¹¹⁵ Der »philosophisch denkende Kunstforscher« solle, so Quandt, seine Gefühle bei der Betrachtung mit diesen vier Kategorien erklären.¹¹⁶

Laut Quandt war es das Kolorit in der Malerei, das beim Betrachter Gefühle auslöste, die es zu kategorisieren galt. Daraus können Rückschlüsse auf die Hängung der Gemälde im dritten Zimmer gezogen werden, wie sie im Katalog von 1868 feststellbar ist.¹¹⁷ Caspar David Friedrichs Gemälde einer nordischen Landschaft erfüllte zwar hinsichtlich der Macht der Darstellung

die Kategorie des Erhabenen, wie Quandt es forderte, jedoch veranlassten die Dämpfung der Farben und die Grautöne den Kunstsammler dazu, den Künstler als Maler des Rührenden zu würdigen. »Ein getrübes Licht und eine dunkle Färbung lassen uns die Natur in Trauer erscheinen und die sich dem Herzen einschmeichelnde Wehmuth lässt uns Alles in diesem Colorit erblicken. Einige nordische Künstler haben diesen Trauerton der Natur sehr gefühlvoll getroffen und in ihren Bildern wieder gegeben. [...] Unter den Neuern hat sich in dieser Hinsicht der Landschaftler Friedrich ausgezeichnet. Die Werke dieser Künstler sind in Italien selten und würden hier auch kein Glück machen, weil hier in reicher Fülle die ungetrübte Schönheit in Farben und Formen sich offenbart.«¹¹⁸ Die »ungetrübte Schönheit« fand sich umgekehrt in der italienischen Landschaft Rohdens wieder, der selber bis zu seinem Tod in Rom lebte, auch wenn Quandt ihn nicht explizit nennt. Bemerkenswerterweise blieb der Kunstschriftsteller selbst bei der Beschreibung der ästhetischen Kategorien dem Vergleich deutscher und italienischer Kunst verhaftet, wie er 1824 augenscheinlich wurde: Schönheit war italienisch, Erhabenheit deutsch.

In der neuen Präsentation der Gemälde fand sich eine Genredarstellung, *Die unglückliche Heimkehr des Fischers*, von Franz Ludwig Catel, die Quandt dem Maler 1824 abgekauft hatte (Abb. 72).¹¹⁹ Mit der Umhängung in den Raum mit den Gegenständen von Friedrich und Rohden erhielt es einen völlig neuen Kontext. Zusammen mit den *Briefen aus Italien* entpuppt es sich geradezu als Motiv zur Theorie: Quandt umgab seine langatmigen Ausführungen über das Erhabene, Rührende und Tragische mit der Geschichte einer Fischerfamilie, die als Ekphrasis zu Catels Gemälde erscheint. Die berichtartige Erzählung handelt von der rührenden Liebe eines schönen Fischerpaares. Die Beziehung endet mit dem tragischen Schiffbruch des Fischers auf der erhabenen Weite des Meeres.¹²⁰ Offensichtlich versuchte Quandt die trockene Materie mit angeblich eigenen

113 Quandt 1830 (1), S. 82–83. Den Erhabenheitsbegriff diskutiert Quandt im 7. Brief, ebd., S. 80–103.

114 Quandt 1830 (1), S. 109–111. Ausführlich über das Rührende im 8. Brief, S. 107–113.

115 Quandt 1830 (1), S. 117: »Wir nennen es tragisch, wenn wir das Individuum untergehen und eine sittliche Idee siegreich hervorgehen sehen.« Detailliertere Beschreibung des Tragischen im 9. Brief, ebd., S. 116–120.

116 Siehe dazu Quandt 1842, S. 42: »Das ästhetische Urteil hingegen, da es nicht auf Verstandessätzen beruht, sondern von der Phantasie und dem Gefühl getragen wird, seinem Wesen nach subjectiv ist, lässt sich nicht wie ein mathematischer Satz beweisen.«

117 21. Brief, Quandt 1830 (1), S. 316–339. S. a. Quandt 1844 (1), S. 1–8. Das Kolorit erscheint durch das Licht. Daher ist auch die Komposition untergeordnet, denn selbst sie erscheint in der Malerei durch das Licht bzw. Kolorit. Die ästhetischen Kategorien manifestieren sich in der Malerei daher hauptsächlich im Kolorit.

118 Quandt 1830 (1), S. 333–334. S. a. Grave 2012, S. 188–189; Busch 2003, S. 147.

119 1824 hing es noch völlig isoliert in Quandts Privatmuseum. Kat. Quandt 1824, S. 4. Rüfenacht 2018, SQ–64. Es ist davon auszugehen, dass es sich bei der hier abgebildeten Version um die Fassung aus der Sammlung Leo von Klenze, München handelt, die in ihren Dimensionen (62 × 74 cm) kleiner als die Quandt'sche Version war (gemäß Kat. Quandt 1868, S. 18 umgerechnet 99,1 × 139,2 cm). Zudem schreibt Quandt in seiner Rezension im *Artistischen Notizenblatt*: »[...] des Gatten Nachen liegt zerschmettert am Gestade«, wohingegen auf dieser Version der Fischer noch im Boot ist. Auch wenn Quandt Handlungen gerne dramatisierend beschreibt, ist er in solchen Details doch präzise. Dennoch entspricht die Szenerie sonst weitgehend der Beschreibung von Quandt 1825, S. 75. Vgl. Kat. Hamburg 2015, S. 390–391; Stolzenburg 2007, S. 69–70; Quandt 1825, S. 75.

120 Die ganze Erzählung in Quandt 1830 (1), S. 103–106, 113–115.

Erlebnissen aus Italien aufzulockern, um Authentizität zu vermitteln. Nicht zuletzt deswegen wählte er als äußere Form seiner Ästhetik den Brief. Wichtiger war aber seine Intention, die abstrakte Materie anschaulich zu vermitteln.¹²¹

Analysiert man die verbleibenden Gemälde dieses dritten Zimmers im Katalog von 1868, lassen sich allenthalben Anbindungen an seine Version der ästhetischen Kategorien feststellen. Eine heute verschollene großformatige italienische Landschaft des Württemberger Malers Gottlob Friedrich Steinkopf befand sich neben dem Catel-Gemälde. Es zeigte Figuren bei der morgendlichen Weinlese. Quandt rühmte die freundliche, idyllische Stimmung, den Reichtum und die Milde des Südens.¹²² Sie stand somit in Bezug zur Landschaft Rohdens.

Nach dem Bild von Catel folgte die *Abendandacht* von Adrian Ludwig Richter, die Quandt dem Künstler 1842 abgekauft hatte (vgl. Abb. 23). In einem Brief schrieb Quandt: »Über Colorit, Composition u Halbdunkel des Gemäldes welches ich Ihnen zur Ansicht sende, sage ich kein Wort, denn dies alles sollte unbewusst im Gemüthe die ästhetische Wirkung hervorbringen, bei einem wahren Kunstwerke sollte davon gar nicht die Rede sein können, denn Farbe, Linien u Licht müssen im Gemüthe des Beschauers so Gedanke werden, wie der Gedanke des Künstlers im Kunstwerke ein sinnlich wahrnehmbarer Gegenstand geworden ist.«¹²³ Explizit erwähnte Quandt hier die ästhetische Wirkung auf das Gemüt im Sinn seines intellektuellen Wohlgefallens. Zwar wollte er diese Wirkung nicht einordnen, doch womöglich kann sie mit dem Rührend-Erhabenen in Verbindung gebracht werden. Diese Mischform des intellektuellen Wohlgefallens beschrieb er als Übereinstimmung des Gemüts mit einer dynamischen Größe – nicht unpassend für eine Gottesdienstdarstellung.¹²⁴ Zudem hingen die beiden bereits erwähnten Gegenstücke *Ariccia (Der Morgen)* und *Civitella (Der Abend)* von Adrian Ludwig Richter in diesem Raum (vgl. Abb. 56–57). Dass Quandt Richter vor dem Hintergrund seiner ästhetischen Kriterien beurteilte, zeigt sich in der Kritik der Dresdener Akademieausstellung von 1824, in der er dem Maler attestierte, dass er »das was in der Natur ans Unbegreifliche und in der Darstellung ans Unglaubliche reicht, ohne die Grenze des Möglichen und Wirklichen zu überschreiten [...]«, darstelle. Seine Bergbilder betrachtete der Kunstfreund mit dem Gefühl des Erhabenen.¹²⁵

Quandts ästhetische Kategorien und die zeitgenössische Ästhetik

Worin unterscheidet sich nun aber die Feststellung, dass Rohdens südliche und Friedrichs nordische Landschaft mit Quandts Kunsttheorie in Verbindung gebracht werden können, von der These Graves und Buschs, die beiden Bilder würden das Schöne und Erhabene darstellen? Der Unterschied liegt in Quandts spezifischem Verständnis der ästhetischen Kategorien, das sich in erheblichen Punkten von der Ästhetik seiner Zeit unterscheidet. Zwar reflektierte er diese ausführlich, besonders Kants *Kritik der Urteilkraft*, doch anders als in der traditionellen Beurteilung der ästhetischen Kategorien setzte Quandt das Schöne und Erhabene einander nicht als Gegensätze gegenüber, sondern nur als ein Verschiedenes, das sich verbunden bleibt (Abb. 73).¹²⁶ Ergänzt um das Rührende und Tragische, verteilte er die vier Kategorien auf einem Kreis, so dass jeweils zwei Begriffe einander polar gegenüber stehen. Sie bleiben im Rahmen des intellektuellen Wohlgefallens miteinander verbunden und können sich in unzähligen »Nüancen des Gefühls« mischen.¹²⁷

Eine solche Verbindung der ästhetischen Kategorien fand in der zeitgenössischen Ästhetik nicht statt. Vielmehr argumentierten die Philosophen in Gegensatzpaaren. Das Schöne und das Erhabene bilden das bekannteste Paar. Kant unterteilte den ersten Abschnitt des ersten Teils der *Kritik der Urteilkraft* in die »Analytik des Schönen« und die »Analytik des Erhabenen«. Schönheit und Erhabenheit sind bei ihm keine vernunftgemäßen Begriffe und beinhalten deshalb keine objektive Erkenntnis. Schönheit sei »interesseloses Wohlgefallen« und charakterisiere sich durch die Freiheit und vermeintliche Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils. Durch die Schönheit erkenne der Mensch sein eigenes Schaffen. Erhabenheit dagegen stelle die Natur als das Ungeordnete und Chaotische dieser Freiheit entgegen. Im Gegensatz zum Schönheitsurteil entziehe sich Erhabenheit dem sinnlichen Urteil, denn es gehe bei ihr nicht um das Urteil über einen Gegenstand des menschlichen Schaffens, sondern um einen Gegenstand der Natur. Dieser aber *sei* erhaben, er werde nicht als erhaben beurteilt. Kant unterscheidet das Erhabene als »Mathematisch-Erhabenes«, das alles Große in Bezug zu einem kleineren setze und in die Unendlichkeit fortführe, und als »Dynamisch-Erhabenes«, das

121 Tatsächlich können ein paar Motive der Geschichte in Briefen, die er von seiner Neapelreise 1820 abschickte, ansatzweise wiedererkannt werden. So berichtet er von einem Sturm auf einer Schifffahrt in einem Brief an Unbekannt vom 26.4.1820, in: Leipzig, Universitätsbibliothek, Sign. Nachlass 215 – Quandt, Johann Gottlob von.

122 Quandt 1821, S. 117–118. S. a. Schefold 1939, S. 146.

123 Brief an Georg Schöler vom 29.11.1845, in: München, Bayerische Staatsbibliothek, Autograph Quandt, Johann Gottlob von.

124 Quandt 1830 (I), S. 126, 333–334.

125 Quandt 1824, S. 366. S. a. Grave 2012, S. 196.

126 Quandt 1830 (I), S. 102: »Daß ein Kunstwerk schön seyn und auch das Gefühl der Erhabenheit in uns erwecken kann, geht aus dem Wesen des Schönen und Erhabenen hervor, welche zwar verschieden, aber nicht sich aufhebend entgegengesetzt sind.« Zu Quandts Tendenz, philosophische Gegensätze auszugleichen s. a. Maaz 1986, S. 12.

127 Quandt 1830 (I), S. 123.

die Macht der Natur zwar furchtbar erscheinen lasse, den Menschen aber nicht zu gefährden vermöge.¹²⁸

Das Gegensatzpaar des Schönen und Erhabenen blieb auch bei Friedrich Schiller bestehen. Er verortete die Kategorien in einer unbestimmten Idealität und vermochte sie in der menschlichen Geschichte nicht zu erkennen. Hegel schloss sich dieser Historisierung an.¹²⁹ Schelling bezog die Gegensätzlichkeit der beiden Begriffe nur auf das zu betrachtende Objekt. Der Unterschied des erhabenen und des schönen Gegenstandes ist auch bei ihm vorhanden. Die Wirkung auf den Betrachter ist jedoch die gleiche. Sowohl der schöne wie auch der erhabene Kunstgegenstand vermöchten den Betrachter zur ästhetischen Anschauung der eigenen Existenz führen.¹³⁰

Kompilierend für die Hauptargumente der Ästhetiker des frühen 19. Jahrhunderts sind die Schriften von Friedrich Theodor Vischer. Mit ihm lassen sich die Hauptströmungen in der Diskussion um die ästhetischen Kategorien zusammenfassen und mit Quandt vergleichen. In seiner nur wenige Jahre nach den *Briefen* des Dresdener Kunstschriftstellers entstandenen Habilitationsschrift *Ueber das Erhabene und Komische, ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen* von 1837 legte Vischer die Grundlage für seine umfassende Ästhetik, die in sechs Bänden ab 1857 erschien. Er beschrieb, wie Quandt auch, Schönheit als Einheit von Idee und sinnlicher Erscheinung. Dieser Begriff der Schönheit sei an einen Gegenstand im Hier und Jetzt gebunden. Ein erhabener Gegenstand zeige dagegen das Unendliche. Weil diese Idee des Unendlichen aber sinnlich erscheine, sei das Erhabene denselben Prinzipien wie die Schönheit unterworfen. Die vernünftige Idee sei also das gemeinsame Moment von Schönheit und Erhabenheit.¹³¹

Vischer erweiterte seinen Erhabenheitsbegriff um die Kategorie des Tragischen – ein Begriff, der schon im 18. Jahrhundert eine zentrale Rolle gespielt hatte und dessen Bedeutung bei Hegel um eine geschichtsphilosophische Ebene erweitert wurde.¹³² Das Tragische ist in Vischers Verständnis ein Aspekt des Erhabenen, und es beschreibt das Scheitern der nach dem Unendlichen strebenden Idee.¹³³ Aus diesem Begriff des Tragischen heraus entwickelte er die Kategorie des Komischen. Im Gegensatz zum Tragischen sei das Komische der sinnlichen Erscheinung verpflichtet. Während das Tragische durch ein Scheitern jeder Idee am Unendlichen definiert sei, erkläre sich das Komische aus der sinnlichen Erscheinung, welche »der Idee ein Bein stellen« wolle.¹³⁴ Das Komische erwarte Erhabenheit, die sich plötzlich in Nichts auflöse. Dies geschehe bei der genauen Betrachtung einer sinnlichen Erscheinung, die vermeintlich eine Idee des Unendlichen in sich trage, also erhaben sein müsse. In den Details des komischen Gegenstandes zeige sich, dass dieses unendliche Moment gar nicht vorhanden sei, worauf die Erhabenheitserwartung verpuffe.¹³⁵ Damit eröffnet sich bei Vischer ein Weg zurück zum Schönen, denn anstelle einer falschen Unendlichkeit entfalte sich die endliche, vernünftige Idee der sinnlichen Erscheinung.¹³⁶

Für Quandt spielte zwar nebst dem Schönen und Erhabenen auch das Tragische in seinem Gefühlskreis des intellektuellen Wohlgefallens eine wichtige Rolle. Anders als Vischer stellte er dem Tragischen das Rührende entgegen. Dieser Begriff war den Philosophen wenig wichtig oder gar negativ konnotiert. Kant beschreibt in der *Kritik der Urteilskraft*, dass ein Geschmacksurteil nur dann ein Geschmacksurteil sei, wenn es nicht auf »Reiz und Rührung« beruhe. »Der Geschmack ist je-

128 Kant 1790 [2009], v. a. §1–29, S. 521–619; siehe auch den Kommentar ebd., S. 1235–1247, zum Unterschied der beiden Begriffe besonders ebd., S. 1243–1245. Renate Reschke, »Schön/Schönheit«, in: ÄGB 2010, Bd. 5, S. 413; Jörg Heininger, »Erhaben«, in: ÄGB 2010, Bd. 2, S. 293–294. S. a. Frank 1989, S. 87–103. Quandt war mit dieser Unterscheidung gar nicht einverstanden: »Unbegreiflich ist es mir daher, wie viele Philosophen, und selbst der große Kant ein Erhabenes von zweierlei Art [...] unterscheiden wollen.« Zudem könne ein Gegenstand nicht erhaben sein, sondern nur das Gefühl der Erhabenheit auslösen. Quandt 1830 (1), S. 89–93, 99–102.

129 Jörg Heininger, »Erhaben«, in: ÄGB 2010, Bd. 2, S. 294–296; Gethmann-Siefert 2005, S. 54–56.

130 Schelling 2004, S. 113: »[...] so ist doch der Gegensatz zwischen Schönheit und Erhabenheit ein solcher, der nur in Ansehung des Objekts, nicht aber in Ansehung des Subjekts der Anschauung stattfindet [...]. Es läßt sich auch sehr leicht zeigen, daß die Erhabenheit auf demselben Widerspruch [der Unendlichkeit im Endlichen – AR] beruht, auf welchem auch die Schönheit beruht.« S. a. Quandt 1840 (3), Sp. 397–398.

131 Vischer 1837, S. 40–44. »Mit diesem Begriffe [des Erhabenen – AR] haben wir also nichts Fremdes vor uns, das zum Schönen äußerlich hinzukäme, sondern es treten nur die beiden Elemente des Schönen in eine neue Proportion, die Idee wächst über, Endliches und Unend-

liches decken sich nicht mehr, sondern dieses steht in seiner allem Endlichen überlegenen Größe vor uns. [...] Im Erhabenen steht die Idee in einem negativen Verhältniß zur Gegenständlichkeit, das Absolute erscheint über jede unmittelbare Existenz hinausgehoben, es ist (in der Kunst) der Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinung einen adäquaten Gegenstand zu finden.«

132 Zum Beispiel in den Diskussionen um die Rolle der antiken Kunst bei den Weimarer Klassikern Goethe und Schiller. Vischer 1837, S. 83–94; Roland Galle, »Tragisch/Tragik«, in: ÄGB 2010, Bd. 6, S. 152–165.

133 Er folgt hierbei Karl Ferdinand Solgers Tragik-Begriff. Vischer 1837, S. 142.

134 Vischer 1837, S. 155: »Hat nämlich im Erhabenen das eine der beiden Momente des Schönen, die Idee, das Uebergewicht bekommen, so wird das andere, die Erscheinung, nun auch sein Recht haben wollen, und, wo immer möglich, der Idee ein Bein stellen. Dies geht aus dem einfachen logischen Gesetze hervor, daß Gegensätze einander bedingen, und erweist sich in der Erfahrung durch den anerkannten Satz, daß vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist.«

135 Vischer 1837, S. 155–156: »Das Komische sey ein deutlich gemachtes Erhabenes. Denn die Deutlichkeit besteht im Hervorheben der sinnlichen Einzelheiten und diese sind es, die alsbald den Schein des Unendlichen aufheben.« Klaus Schwind, »Komisch«, in ÄGB 2010, Bd. 3, S. 363–371.

136 Vischer 1837, S. 225.

derzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl zum Maßstabe seines Beifalls macht.«¹³⁷ Ein Geschmacksurteil sei nur dann möglich und unparteiisch, wenn es die Zweckmäßigkeit seiner Form zur Ausgangslage nehme. Vischer beschrieb das Rührende als Teil des Erhabenen, mit dem sorgsam umgegangen werden müsse. Der »weiche Affect« dürfe nicht »niedrig und gemein« werden.¹³⁸ Diese beiden Beispiele deuten an, dass das Rührende als Reiz oder Affect angesehen wurde – eine Sichtweise also, die nicht gerade von intellektuellem Tiefgang zeugt.

Quandt räumte dem Rührenden dagegen einen intellektuell hohen Stellenwert ein und scheint damit in der Tradition der Frühromantiker und Nazarener zu liegen, welche das »aufrichtige Empfinden des Betrachters« geradezu einforderten.¹³⁹ Das Rührende entspräche bei Quandt damit einem selbstbewussten, also vernünftig wahrgenommenen Empfinden der eigenen Gefühle beim Betrachten von Kunstwerken. Gerade die wichtige Rolle des »Rührenden« passt zu Quandt, der zu den großen Förderern der Nazarener gehörte. Umgekehrt war ihm das Komische eher fremd, weil es für ihn keinen ästhetischen, sondern einen moralischen Begriff bezeichnete: Dieser bewege sich zwar zwischen einem emotionalen Behagen oder Missbehagen, habe jedoch nicht unmittelbar mit dem betrachteten Gegenstand zu tun.¹⁴⁰

Das Problem von Quandts Verteilung der Gefühlskategorien auf einem Kreis und der damit versuchte Ausgleich der philosophischen Gegensatzpaare liegt in einer Vermischung unterschiedlicher Begriffsebenen: Quandt ordnete das Schöne der Vernunft zu, während das Erhabene, Tragische und Rührende Gefühle bezeichnen. Doch Kant folgend, können Vernunftbegriffe und Gemütsregungen nicht auf der gleichen Begriffsebene verglichen werden. Aus dieser Erkenntnis heraus diskutierte der Philosoph Schönheit und Erhabenheit im Rahmen der *Kritik der Urteilskraft*, also auf einer gemeinsamen Begriffsebene. Damit gehört die Schönheit bei Kant nicht zur Vernunft. Auf der kantischen *Kritik* aufbauend erfolgte die Weiterentwicklung der ästhetischen Kategorien durch die Ästhetiker des frühen 19. Jahrhunderts. Die deutschen Idealisten um Schelling verbanden – ausgelöst durch Kants Philosophie – Objektivität und Sub-

jektivität, Vernunft und Gefühl, in der Transzendentalphilosophie. Sie verstanden Kunst als Anschauung des Unendlichen.¹⁴¹

Doch das alles interessierte Quandt nur theoretisch. »Ich [habe] mir alle Mühe gegeben [...] darzuthun, daß eine Ästhetik als abstracte Schönheitslehre etwas ganz Unzulässiges ist«, schrieb er in einem Brief an Julius Schnorr von Carolsfeld.¹⁴² Er wollte Kunst als etwas verstehen, was im Hier und Jetzt angeschaut wird. Für ihn war Kunstanschauung kein entferntes Unendliches, sondern ein Bild an der Wand, eine Statue auf dem Sockel oder der gotische Dom in der Stadt. So versuchte er, was die Philosophen längst als unmöglich erkannt hatten: nämlich das Geschmacksurteil als Vernunftbegriff herzuleiten und vernünftige Kunstbetrachtung zu betreiben.

Ästhetik der Anschauung

Doch selbst wenn Quandts Argumentation philosophisch gesehen nicht aufgeht, stellt sich die Frage nach ihrer Qualität. Worin könnte sie, entgegen aller Widersprüche zu den Lehrsätzen der philosophischen Ästhetik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, liegen, da doch festgestellt werden kann, dass er die wichtigen Autoren seiner Zeit gelesen und interpretiert hat?

Seine genuin eigene Errungenschaft ist der Versuch einer Theoretisierung von Kunstbetrachtung durch die philosophische Ästhetik. Quandt argumentiert aus der sinnlichen Anschauung heraus, die intellektuelles Wahrnehmen erst zur Folge hat. Entgegen den frühromantischen Philosophen, für die der Begriff der Anschauung allgemein als ein intellektueller Akt der Existenz Erfahrung eine wichtige Rolle spielt und Kunstanschauung speziell als bewusste oder unbewusste Existenz Erfahrung angesehen wird, benützt ihn Quandt zuallererst im Sinn von Betrachtung mit den Augen – eben *an-schauen*.¹⁴³ Damit ist die Ausgangslage jedoch eine völlig unterschiedliche. Anschauung vollzieht sich bei den Philosophen als Akt des Selbstbewusstseins. Kunstanschauung ist hierfür mögliches Mittel. Während das Selbstbewusstsein des denkenden Menschen am Anfang steht, beginnt Quandt mit dem Kunstwerk. Erst dessen Betrachtung

137 Kant 1790 [2009], S. 547.

138 Vischer 1837, S. 78: »Sodann ist die Hauptsache, daß sich der weiche Affect des Leidens nie bis dahin verirre, daß man in diesem Zerfließen der Empfindung gar keine Willenskraft mehr unterscheiden könnte. In diesem letzteren Fall wird die Kunst niedrig und gemein, und ist nichts, als eine an unserem Thränensack arbeitende Pumpe.«

139 Grave 2015, S. 105.

140 Quandt 1830 (1), S. 146–159.

141 Prange 2004, S. 48–52, 60–64. S. a. Dietzsch 2016, S. 41–54.

142 Brief von Quandt an Schnorr vom 4.1.1830, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 166v.

143 Anschauung im Wortgebrauch der frühromantischen Philosophie bedeutete ein intellektuelles Anschauen des eigenen Seins. »Um eine *Anschauung* handelt es sich [...], denn nur sie kann einerseits für die Unmittelbarkeit unserer Vertrautheit, andererseits aber für die im *cogito sum* besiegelte Existenz-Erfahrung aufkommen.« Es geht nicht um eine sinnliche Anschauung, sondern um eine intellektuelle. Quandt wiederum verbindet sinnliche Anschauung mit intellektuellem Wahrnehmen. Zitat nach Funk 1989, S. 155. S. a. Dietzsch 2016, S. 49.

und die dabei ausgelösten Gefühle, damit einhergehend die vernünftige Erkenntnis des Geschmacksurteils als ein intellektuelles Wohlgefallen führen zu einer existenziellen Erfahrung. Erst hier lässt sich Quandts Anschauung an die Bedeutungen von Selbstbewusstsein Schelling'scher Transzendental-Philosophie anschließen.¹⁴⁴ Dies subsumiert sich in seiner eigenwilligen Aufwertung des Begriffs des Rührenden als Selbsterkenntnis des Betrachters angesichts des Schmerzes des Dargestellten. Die emotionale Selbsterkenntnis geschieht erst im Prozess der Anschauung, sie ist nicht schon Selbsterkenntnis an sich.¹⁴⁵

Das Problem von Quandts Ästhetik ist sein Credo des realen Kunstwerks, das von Anfang an vor Augen steht. Es ist in philosophischer Sicht gewissermaßen das Brett vor dem Kopf, das seine Theorie mit den ästhetischen Abhandlungen seiner Zeit, in denen (Kunst-) Anschauung rein philosophisch gedacht wird, unvereinbar macht. Diese Unvereinbarkeit darf jedoch nicht mit Unverständnis verwechselt werden, denn Quandt hatte, wenn auch keinen universitären, so doch Privatunterricht beim außerordentlichen Philosophieprofessor Karl Friedrich Richter in Leipzig genossen. Die philosophische Grundbildung diene ihm dazu, seine eigene Meinung theoretisch zu untermauern. So versuchte er die sinnliche Anschauung von Kunst mit der Ästhetik zu vereinbaren. Die Essenz von Quandts Ästhetik liegt daher vor allem in seinem Anliegen, zwischen Theorie und Praxis zu vermitteln.

Um die Unterschiede zu den Ästhetikern seiner Zeit erklärbar machen zu können, bedarf es eines Blicks auf Quandts argumentative Methodik. Einen Erklärungsansatz kann ein Vergleich seines intellektuellen Wohlgefallens und dessen Darstellung im Gefühlskreis mit Goethes *Farbenlehre* und dem berühmten Farbkreis bieten (Abb. 73–74). Eine Beschreibung der methodischen Gemeinsamkeiten beginnt beim Vokabular. Goethe spricht in Bezug auf den Farbkreis von Nuancen und Mischungen der Farben, Quandt von Mischungen der Gefühle. Dass hier Quandt eine von Goethe inspirierte Benennung verfolgt, vermögen seine Erläuterungen über die Erscheinungsform der ästhetischen Kategorien in der Malerei zu bestärken. Es sei »Farbenharmonie«, die beim Anblick von Malerei zur Erregung des Verstandes führe. In diesem Kontext verarbeitete er

explizit Goethes *Farbenlehre*, und zwar spezifisch Goethes Verweis auf sich gegenseitig fordernde Farben.¹⁴⁶

Wenn auch kein direkter Zusammenhang zwischen Goethes Farbkreis und Quandts Gefühlskreis feststellbar ist, sind die beiden Kreise gleichsam als Ergebnisse ähnlicher Methodik miteinander vergleichbar: Goethes Errungenschaft war das Aufbrechen der Polarität der Farben durch die Ergänzung der Komplementärfarben im Farbkreis. Zudem fügte er seinen physikalischen Erkenntnissen eine sittliche Dimension hinzu, indem er den einzelnen Farben die Temperamente zuordnete. So wie die Farben sich mischen können, fließen die Temperamente und Menschentypen ineinander über.¹⁴⁷ Dieses verbindende Prinzip mochte für Quandts Überlegungen inspirierend wirken. So sind es nicht die klassischen Kriterien der Komposition oder Zeichnung, die beim Betrachter Gefühle auslösen. Es ist das Kolorit. Die vom Maler zusammengemischten Farben lösen bestimmte Gefühle aus, die Quandt mit seinen ästhetischen Kategorien beschreiben wollte. Genau wie die Farben können sie sich vermischen.¹⁴⁸

Wie Goethes psychologische Interpretationen letztlich physikalischen Experimenten nicht standhalten konnten und kaum naturwissenschaftlichen, sondern vor allem kulturgeschichtlichen Mehrwert boten, so scheiterte Quandts Versuch einer Vereinbarung ästhetischer Theorie und praktischer Kunstbetrachtung. Immanuel Kant hatte den deutschen Idealisten zwar mit seiner These der »ästhetischen Idee« den Weg für eine neue Ästhetik geebnet und postuliert, nicht jeder Vernunftbegriff vermöge die Gedanken der Einbildungskraft auszudrücken. Auch Quandt versuchte mit Schelling, Solger und anderen hier anzuknüpfen.¹⁴⁹ Doch während jene Kants These philosophisch weiterführten, versuchte dieser eine aus der Praxis der Kunstbetrachtung heraus gedachte Definition, die eben gerade die begrifflich nicht ausdrückbare »ästhetische Idee« zu bezeichnen versuchte. Dadurch musste er komplexe philosophische Begriffe vereinfachend behandeln.

Quandts Intention beim Verfassen seiner *Briefe aus Italien* könnte es also gewesen sein, die philosophischen Begriffe in eine gehobene Umgangssprache überführen zu wollen. Verschiedene Stellen erhärten diese Vermutung. So umschreibt

144 Quandt 1840 (3), Sp. 397–398. Der Begriff der Anschauung ist ausgesprochen vielschichtig und schwer definierbar. Siehe Dietzsch 2016, S. 47–54; Waltraud Naumann-Beyer, »Anschauung«, in: AGB 2010, Bd. 1, S. 238–240; Prange 2004, S. 79.

145 Quandt 1830 (1), S. 109–111. Ausführlich über das Rührende im 8. Brief, S. 107–113. Vgl. Grave 2015, S. 103–105.

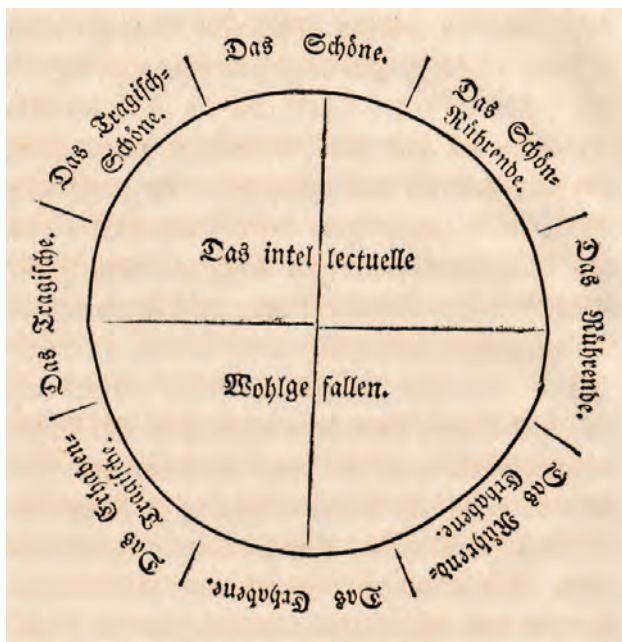
146 Quandt 1830 (1), S. 328; Goethe 1810, §50–60, S. 19–26.

147 Zur sittlichen Dimension der Farben siehe Goethe 1810, §758–832, S. 287–311; über das Kolorit, ebd., §871–899, S. 322–330. S. a. Gage 2001, S. 204–205.

148 Quandt 1830 (1), S. 123. Der Vergleich mit Hegel wäre hier spannend:

»Eine [...] Hauptsache ist die Farbe. Sie macht die Malerei zur Malerei. Zeichnung, Erfindung ist wesentlich, notwendig, doch die Farbe ist erst die Lebendigkeit, kein bloßes Kolorieren, sondern zugleich bezeichnender Ausdruck.« Hegel 1823 [2003], S. 258.

149 Kant 1790 [2009], §49, S. 664: »Unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.« S. a. Dietzsch 2016, S. 41–54; Waltraud Naumann-Beyer, »Anschauung«, in: AGB 2010, Bd. 1, S. 227–228; Frank 1989, S. 102–103.



73 Johann Gottlob von Quandt, »Das intellektuelle Wohlgefallen«, in: Ders., *Briefe aus Italien über das Geheimnisvolle der Schönheit und die Kunst*, Gotha 1830, S. 124



74 Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenkreis zur Symbolisierung des »menschlichen Geistes- und Seelenlebens«*, 1809, Feder in Schwarz, aquarelliert, auf Karton, 116 × 78 mm, Frankfurt a/M, Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, Inv.-Nr. III-14047

er das Gefühl des Erhabenen mehrfach als »Erhebung des Gemüths« oder spricht in Beispielen von einem erhebenden Berg, Wasserfall, Farbton.¹⁵⁰ Viel mehr als eine morphologische Verwandtschaft zwischen »erhebend« und »erhaben« besteht jedoch nicht, da »erhaben« spezifisch philosophisch ist und »erhebend« eher mit feierlicher Freude umschrieben werden muss. Dass genau diese Ungenauigkeiten in den Begriffen zu einer Unvereinbarkeit mit der philosophischen Ästhetik seiner Zeit führte, hat auch ein Rezensent der *Briefe aus Italien* festgestellt: »Aber die Begriffserklärung von ›Schön‹ soll auf alles passen, was unsere Sprache möglicher Weise als schön bezeichnen kann. [...] Offenbar fehlt ein Wort in der Definition des V[er]f[asser]s. Er meint das Kunstschöne allein.«¹⁵¹

Doch genau diese vereinfachenden Begriffe und Umschreibungen haben einen didaktischen Charakter. Selbst die Briefform seiner Ästhetik und die zahlreichen erläuternden Beispiele und eingewobenen Geschichten deuten in diese Richtung. Quandts Schriften sind womöglich eine Art theoretisches Ma-

nifest des Galeriegesprächs. In diesen Gesprächen verwendeten die Kunstfreunde dilettierend die Begriffe der Philosophen. Quandts *Briefe* sollten in der Art eines Lehrbuchs Kunstfreunde zu einem wohlüberlegten Gebrauch ästhetischen Vokabulars führen. Max Schasler ordnete ihn in seiner *Kritischen Geschichte der Aesthetik* von 1872 dementsprechend denjenigen ästhetischen Schriftstellern zu, »welche theils die Aesthetik unter dem Gesichtspunkt der historischen Kunstforschung und als Einleitung zu dieser behandeln, theils in populärer Weise als gebildete Leute für gebildete Leute ästhetische Betrachtungen anstellen.«¹⁵² Quandts Kunstfreunde konnten damit an ästhetischen Fragen teilhaben, ohne in die elitären Bereiche philosophischer Komplexität vorstoßen zu müssen.¹⁵³ Quandt selber deutete dies vierzehn Jahre später in seinen *Vorträgen über Ästhetik* an: »Diejenigen, für welche diese Briefe geschrieben waren, [waren] die Kunst=Freunde und Liebhaber [...]«¹⁵⁴

Somit bleiben hinter Quandt als philosophischem Ästheten gewisse Fragezeichen stehen, denn die Materie blieb trotz

¹⁵⁰ Quandt 1830 (1), S. 82, 96.

¹⁵¹ JALZ 1830, Jg. 26, Nr. 90, Sp. 235.

¹⁵² Schasler 1872, S. 872.

¹⁵³ Zum Galeriegespräch siehe Herding 1991, S. 261: »Mit der Wendung gegen Biographie, Inventar und Kritik agitieren [die Kunstfreunde] gegen verstandesmäßige Kälte im Umgang mit Kunstwerken und setzen dagegen die herausfordernde Subjektivität ihres Gefühls.« S. a. Weddigen 2008, S. 150–151.

¹⁵⁴ Quandt 1844 (1), S. 131: »Diejenigen, für welche diese Briefe geschrieben waren, die Kunst=Freunde und Liebhaber, fanden, daß durch den Ernst das Vergnügen an der Kunst geschmälert würde, weshalb denn ein vielgelesenes Literaturblatt [die JALZ 1830, Jg. 26, Nr. 90, Sp. 233–240] gegen meine Aesthetik und für eine andere, die zu gleicher Zeit erschienen war, sich aussprach, in welcher das für schön erklärt wurde, was man zu sehen verlange.«

retorischer Einschübe trocken. Sein Rezensent stellte fest: »Eine Reihe von glänzenden, aber unzusammenhängenden Kunstforderungen, Belehrungen und Urtheilen wird im besten Falle alles seyn, was wir als Ausbeute aus dieser gedankenreichen Arbeit mit hinwegnehmen.«¹⁵⁵ Irgendwie scheint Quandts Ästhetik schon zu seiner Zeit als etwas unausgegoren wahrgenommen worden zu sein. Doch gerechter wird man ihm eher, wenn man ihn als Rezipient der ästhetischen Strömungen darstellt, und nicht als Philosoph, der er nicht war. Man sollte ihn als Vermittler zwischen der philosophischen Ästhetik und der Kunstkenntenschaft darstellen. Besagter Rezensent verortete Quandts *Briefe* dementsprechend, auch wenn seine Kritik negativ war: »Hiermit haben wir jedoch nicht die Absicht, den besonderen Charakter dieses Buches anzugreifen, das in mehr als einer Beziehung dem Erwin [*Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* von Karl Wilhelm Ferdinand Solger] und allem, was sonst an geschmackvollen Kunstphilosophieen unter uns erschienen ist, an die Seite gesetzt zu werden verdient; es soll vielmehr nur unsere Meinung von der Ertraglosigkeit aller reinen Kunstspeculation andeuten. Die Periode der Systeme ist für Deutschland vorüber. [...] Die Philosophie, oder was sich dafür ausgiebt, ist allzu sehr Gemeingut der Deutschen geworden, als dass bey irgend einem neuen Lehrgebäude in den abstracten Wissenschaften noch auf einen bemerkbaren Erfolg zu rechnen wäre [...]. In der Kunstphilosophie aber ist es entschieden der eklektische Sinn, welcher dem Genius unserer Zeit entspricht.«¹⁵⁶

Der Rezensent zeigt deutlich das Problem von Quandt als Autor ästhetischer Schriften an: er war mit seinen ästhetischen Gedanken zu spät dran. Die großen Diskussionen im Umkreis der Frühromantiker und Deutschen Idealisten hatten Anfang des Jahrhunderts stattgefunden. Solgers *Erwin*, mit dem er verglichen wird, war 1815 erschienen. Schlegels, Schellings und Hegels wegweisende Vorlesungen über Kunst lagen viele Jahre zurück und waren längst publiziert.¹⁵⁷ Quandts ästhetische Schriften wie die *Briefe aus Italien* oder die *Vorträge über Ästhetik* müssten daher mit ganz anderen Latten gemessen werden: nicht mit den Messlatten einer philosophischen Ästhetik, sondern mit denjenigen einer Rezeptionstheorie.

Dennoch ist Quandts Bemühen, zwischen philosophischer Ästhetik und Kunstbetrachtung zu vermitteln, nachvollziehbar. Der dritte Saal seiner Privatsammlung mit den Landschaftsbildern Rohdens, Friedrichs, Richters, Catels und Steinkopfs war

der Versuch einer anschaulichen Präsentation ästhetischer Gedankengänge (vgl. Abb. 71). Anhand der seit vielen Jahrzehnten in den Gemäldesammlungen äußerst beliebten Pendanthängung, die zu künstlerischen, formalen, kunsttopographischen oder ikonographischen Vergleichen zwischen Bildern führen konnte, war hier eine Bild gewordene Ästhetik ausgestellt.¹⁵⁸ Die Pendants vermittelten Quandts Sicht der ästhetischen Kategorien. Die durch die Kunstwerke ausgelösten Empfindungen der Betrachter sollten so vergleichbar gemacht werden.

Entgegen Leander Büsings Annahme, dass es Quandt »keinesfalls um die Gegenüberstellung hintergründiger Ideen gelegen war«, kann ihm eine ausgeprägt ästhetische und kunsttheoretisch unterfütterte Hängung attestiert werden.¹⁵⁹ Die von Grave und Busch vermutete, polare Gegenüberstellung von Rohden und Friedrich im Sinne der Gegensätze des Schönen und Erhabenen greift ebenfalls zu kurz. Denn die beiden Bilder waren weder in der Frühzeit ihrer Präsentation noch später nach dem bipolaren Gegensatz des Schönen und Erhabenen präsentiert. Vielmehr wurden sie nun mit Gemälden ergänzt, die das Tragische und Rührende darstellen sollten. Der Sammler entpuppt sich damit vielleicht nicht als Ästhet auf der Höhe des philosophischen Diskurses, doch als engagierter Rezipient der philosophischen, ästhetischen und kunsttheoretischen Strömungen seiner Zeit. Als solcher hatte er die Praxis vor Augen und wollte die Kunstbetrachtung anregen.

Quandt betonte, dass das Ordnen seiner Sammlungen für ihn der Ästhetik nahe liege. Kunst sammeln, ordnen und ausstellen stand also in einem engen Zusammenhang mit dem philosophischen Nachdenken über Kunst. Dies entsprach seiner »Vorliebe, in jedem Kunstwerke die Idee und in der Kunstgeschichte den Entwicklungsgang des Menschengesistes zu erkennen [...]«.¹⁶⁰ Das Fortschreiten der Vernunft in der Menschheitsgeschichte sollte durch die sinnreiche Präsentation von Kunst sichtbar werden. Die Kenntnis der Kunstgeschichte würde die Gesellschaft nämlich zu »wahrer Cultur« führen.¹⁶¹ Mit der Öffnung seines Hauses für Künstler und Kunstfreunde hatte Quandts Sammlung eine bildende Funktion. In Bezug auf seine Kupferstichsammlung meinte der Kunstfreund: »[...] Es war für mich nicht etwa, diese Blätter mein zu nennen, das größte Vergnügen, wie dies bei Raritätenkrämern der Fall ist, sondern auch Anderen durch Betrachtung derselben einen Genuss zu bereiten; wie denn jede gemeinschaftliche Freude eine vielfältigere und größere ist, als die einsam egoistische. Der Be-

¹⁵⁵ JALZ 1830, Jg. 26, Nr. 90, Sp. 233–234.

¹⁵⁶ JALZ 1830, Jg. 26, Nr. 90, S. 234.

¹⁵⁷ Frank 1989, S. 231–247: 14. Solger gilt selber bereits als »Spätling der romantischen Ästhetik«. Schasler 1872, S. 872 verortet Quandt als verspäteten Schelling-Anhänger.

¹⁵⁸ Grave 2001, S. 93–95; s. a. Busch 2003, S. 146: »Pendants können auch

zur Demonstration unterschiedlicher kunsttheoretischer Positionen benutzt werden [...]«.

¹⁵⁹ Büsing 2011, S. 231–232.

¹⁶⁰ Kat. Quandt 1853, S. 2.

¹⁶¹ Quandt 1826 (I), S. 299–304.

sitzer von Kunstschatzen hat noch immer vor anderen den Vorzug, der Verwahrer eines Gemeinguts zu seyn, denn ein solches sind Kunstwerke in der That.«¹⁶²

Wo konnte er dieses »Gemeingut« außerhalb seines privaten Rahmens besser fördern, als in den großen königlichen Kunstsammlungen, die mit der Reorganisation des sächsischen Staates zu Beginn der 1830er Jahre für die Allgemeinheit nach

und nach einfacher zugänglich wurden? Ein erstes Engagement bot sich ihm in der Zusammenführung von Kunstkammer und Rüstkammer zwischen 1832 und 1834 zum Historischen Museum. Diese neue Dauerausstellung konzipierte er selber. Hier konnte er seine hehren Ziele und Ansprüche, wie sie im Kontext seiner privaten Sammlung verfolgt werden konnten, in einem öffentlichen Zusammenhang anwenden.

162 Kat. Quandt 1853, S. 1.



75 *Das Königliche Historische Museum in Dresden, Eingangsbereich zum nordwestlichen Eckpavillon des Zwingers, um 1870 (Foto: Hermann Hettner, Der Zwinger in Dresden, Leipzig 1874, Tafel X)*

GESCHICHTE UND GESELLSCHAFT: Das Historische Museum Dresden

Mit dem Austritt aus dem Kunstverein begann im Leben Johann Gottlob von Quandts eine neue öffentliche Institution eine bedeutende Rolle einzunehmen: das Museum. Während er im Kunstverein seine Ansichten bei Aufträgen und Ankäufen eingebracht hatte, bot sich ihm nun die Möglichkeit, durch Ausstellungen seine Überzeugungen zu vermitteln. Im Gegensatz zu den sehr individuellen Möglichkeiten der Präsentation in seiner eigenen Sammlung war dieses Tätigkeitsfeld gewissen räumlichen und sammlungshistorischen Bedingungen unterworfen. Zudem musste er mit verschiedenen Personen zusammenarbeiten: Einerseits war er den Verantwortlichen des Ministeriums Rechenschaft schuldig, andererseits traf er auf Mitarbeiter in den königlichen Sammlungen, mit denen er sich arrangieren musste. Wie der wohlhabende Privatmann mit seinen weitreichenden Ideen und die Bedingtheiten einer öffentlichen Institution aufeinandertrafen, ist Thema der nachfolgenden Kapitel über das Historische Museum und die königliche Gemäldegalerie.

Auftrag, Konzept und Einrichtung

Quandts erstes großes Projekt war die Neuorganisation der Dresdener Rüstkammer unter Einbezug der ethnologischen Sammlung und der Kunstkammer in den Jahren 1832 bis 1834 im Zwinger (Abb. 75).¹ Es ist sein frühestes offizielles Engagement für eine öffentliche Sammlungsinstitution, wenn man von sei-

nen Aktivitäten als privater Kunstkenner und Artikeln über die Zustände der königlichen Gemäldegalerie absieht, die bereits in die Jahre vor seinem Umzug nach Dresden zurückreichen und von denen im nachfolgenden Kapitel zu berichten sein wird. Mit der Konzeptualisierung der neuen Ausstellung im Zwinger erhielt Quandt die Möglichkeit, Theorie und Praxis im Rahmen einer öffentlichen Institution zusammenzubringen, wie er es bis dahin nur in Kunstzeitschriften und Buchpublikationen formuliert und in seiner Privatsammlung umgesetzt hatte.²

Den Auftrag für die umfassende Reorganisation und die hieraus erfolgte Neueinrichtung der Rüstkammer erhielt Quandt vom Staatsminister Bernhard August von Lindenau im Jahr 1832.³ Eine wichtige Rolle spielte hierbei wohl auch Quandts erfolgreiche Tätigkeit als Leiter der zweiten Sektion für Malerei und Plastik im Sächsischen Altertumsverein. In die gleiche Zeit fiel die Restaurierung des Zwickauer Wolgemut-Altars, die Quandt mit viel Verve initiiert hatte. Zudem war er Gründungsmitglied dieses Vereins, der sich die Erhaltung sächsischer Altertümer zum Ziel gesetzt hatte. Die Rüstkammer konnte in gewissem Sinn zu diesen Landeskulturgütern gezählt werden. Lindenau, der zu dieser Zeit in Quandts Haus wohnte, war zudem seit 1830 Mitglied des engeren Ausschusses im Altertumsverein.⁴ Seit dem 4. Januar 1830 hatte der Minister die Aufsicht über die königlichen Sammlungen und Kunstakademien in Dresden und Leipzig von Detlev Graf von Einsiedel übernommen, der wegen seiner restaurativen Haltung gegenüber den Staatsreformen freigestellt worden war.⁵ In dieser Funktion

1 Minning 2012, S. 153–165; Rüfenacht 2010, S. 110–119. Zur Geschichte der Rüstkammer aktuell Klatte 2017, S. 91–100.

2 Zum Museum als öffentliche Institution Savoy 2006, S. 9–26; Waidacher 1993, S. 73–75, 91, 283–288.

3 Über den Auftrag berichtet Quandt an Schnorr im Brief vom 1.1.1833, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 183v. S. a. Heres 2005/06, S. 721; Neidhardt 2005 (1), S. 8; Titz-Matuszak 2000, Bd. 1, S. 120; Heres 1987, S. 45; Friesen 1880, S. 316, 320–321.

4 Magirius 1989, S. 54; Ermisch 1900, S. 11; Klemm 1835, S. VIII. Zum Mietverhältnis siehe den Brief Lindenaus an Quandt vom 13.5.1833, ThSA, FaL, Nr. 13, fol. 48r: »Ew. Hochwohlgebohren werden bereits davon unterrichtet seyn, daß meine sehr bergab gegangene Gesundheit, mich in die traurige Nothwendigkeit versetzt hat, meine Entlassung aus königl. Sächs. Diensten erbitten zu müßen; damit findet sich denn auch leider unser Miethverhaeltnis beendet und ich habe bei deßen Schlus, meinen allerverbindlichsten Dank für die ausgezeichnete Güte und

Wohlwollen zu sagen, die ich in den vergangenen drei Jahren, bei jeder Veranlaßung und bei jedem Wunsch, in Ihnen fand.« Der Rücktritt Lindenaus als Minister fand doch nicht statt. Ob auch das Mietverhältnis weitergeführt wurde, konnte nicht eruiert werden.

5 Einsiedels Gesuch um Entbindung vom Amt wurde von König Anton am 12.11.1829 gutgeheißen. Er wurde angewiesen, Lindenau in das Amt einzuführen. Am 29.12. erfuhren die Leiter der Sammlungen, dass Lindenau am 4.1.1830 die Aufsicht übernehme und wurden für ein Treffen mit diesem im Konferenzzimmer des Geheimen Kabinetts eingeladen; HStADD, 11125 Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts, Nachtrag, N 40, Acta die Oberaufsicht über die wissenschaftlichen u. Kunst Sammlungen betreffend. 1829–1933, fol. 1r–6v. S. a. die Abschrift des königlichen Befehls zur Einsetzung Lindenaus in: HStADD, 10025 Geheimen Konsilium, Loc. 4742, Die Oberaufsicht über die Kunst- und wissenschaftlichen Sammlungen betr. 1829, fol. 1–2. S. a. Bloh 2005, S. 61–62; Titz-Matuszak 2000, S. 101–119, 121; Heres 1988, p. 66–69; Heres 1987, S. 43.

begann Lindenau die Sammlungen in verwaltungstechnischer und wissenschaftlicher Hinsicht umfassend zu reformieren. Er überzeugte König Anton und den Mitregenten Prinz Friedrich August davon, der Residenzstadt Dresden den Erhalt der königlichen Sammlungen in einem Hausfideikommiss zu garantieren, was 1831 durch einen Verfassungseintrag geschah. Zudem ordnete er die Herstellung neuer Inventare an.⁶ Ab 1830 verlangte Lindenau von den Kommissaren Jahresberichte über die Tätigkeiten in den einzelnen Sammlungen, die nach bestimmten Kriterien verfasst werden mussten.⁷ 1831 setzte er bessere Öffnungszeiten durch, die ein breiteres Publikum zuließen, förderte und forderte die Nutzung der Museen durch Schüler der Kunstakademie, der medizinisch-chirurgischen Akademie und der 1828 gegründeten technischen Bildungsanstalt.⁸

Die Rüstkammer, die in einem Nachbargebäude des Stallhofs ungenügend untergebracht war, sollte im Rahmen der Reformen in den königlichen Sammlungen bessere Räumlichkeiten erhalten.⁹ Lindenau ließ den Sekretär und späteren Inspektor der Rüstkammer, Johann Gottlieb Brietze, am 10. Mai 1831 über die weiteren Pläne des Ministeriums mit der Rüstkammer in Kenntnis setzen: »Se. Königliche Majestät und Se. Königl. Hoheit wünschen, daß die Mengs'schen Gyps-Abgüsse und die in der Rüstkammer aufbewahrten Gegenstände eine veränderte und solche Aufstellung erhalten mögen, welche der Schönheit und Eigenthümlichkeit dieser Sammlungen an-

gemessener und den Anforderungen der Künstler und Liebhaber mehr als die gegenwärtige zu entsprechen vermag.«¹⁰ Diese erste Planung sah vor, die Abgusssammlung in die ehemalige Brühl'sche Gemädegalerie, die zu diesem Zeitpunkt als Ausstellungsgebäude von der Kunstakademie benutzt wurde, zu verlegen. Gleichzeitig sollte die Rüstkammer in die Räumlichkeiten der Abgusssammlung im Erdgeschoss des Stallhofes disloziert werden. Die Organisation des Umzugs wurde Quandt, dem Leiter der Abgusssammlung Carl August Böttiger, dem Direktoren der Antiken- und Münzsammlung Hofrat Heinrich Hase, dem Oberinspektor des Mathematisch-Physikalischen Salons und Vorstehers der Technischen Bildungsanstalt Wilhelm Gotthelf Lohrmann und dem Akademie-Professor für Baukunst Joseph Thürmer übertragen.¹¹

Nachdem dieses Konzept von Böttiger und dem Generaldirektoren der Kunstakademie Heinrich Graf Vitzthum von Eckstätt erfolgreich bekämpft und auch der noch in Betracht gezogene Umzug ins Zeughaus, dem heutigen Museum Albertinum, verworfen worden war, zeichnete sich eine Lösung in der Kunstkammer ab.¹² 1831 wurde der Kunstkammerer Rudolph Sigismund Blochmann beauftragt, die Bestände zu revidieren.¹³ Sein zusammen mit Oberkammereisekretär Friedrich Nollain eingereichter Bericht mit Hinweisen zu einer verbesserten Erhaltung und Aufstellung der Kunstkammersammlung überschneit sich mit einem Gutachten Quandts. Dieser

6 Siehe die Inventare des Historischen Museums 1836–1838, HStADD, 13458 SKD, RK, Lieber-Nr. 77–88, 90, 92–93. – Nach den alten fideikommissarischen Bestimmungen von 1737/47 hätten die königlichen Sammlungen bei fehlender männlicher Nachfolge im Haus Wettin verkauft und damit verloren gehen können; Heres 2004, S. 48–49; Bäumel 2004, S. 18; Titz-Matuszak 2000, S. 121–125; Vötsch 2000, S. 181–185.

7 Abschrift eines Zirkulars Lindenaus an die Vorsteher der Königlichen Sammlungen vom 4.2.1830, in: HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 6, fol. 14r–15v. Drei inhaltliche Kriterien waren zu berücksichtigen: 1. Bericht über die Zugänge von Objekten und deren Nachtrag in den Inventarien sowie Rechenschaft über allfällig herzustellende neue Sammlungskataloge. 2. Angaben zur Benutzung der neuerdings öffentlichen Sammlungen unter besonderer Berücksichtigung der Schüler der Kunstakademie und der technischen Bildungsanstalt. 3. Vorschläge zur »Bereicherung« der Ausstellungen anhand Restaurierungen oder Erwerbungen durch Verkauf von Doubletten oder Umtausch. Entwürfe der handschriftlichen Jahresberichte ab 1830 (für das Jahr 1829) bis 1838, ebd., Nr. 6, fol. 16–20, 42–47, 75–80 und Nr. 35, fol. 25–30, 42–44, 50–57, 59.

8 Abschrift des Zirkulars Lindenaus vom 2.4.1831 über Öffnungszeiten, Beschränkungen und Eintrittskosten in den königlichen Sammlungen in: HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 6, fol. 50–53. Dresdener Anzeiger 29.4.1831, Nr. 119. Zu den verbesserten Öffnungszeiten und freien Zutritten siehe Lindau 1829, S. 166 (noch kein freier Eintritt); ebd., 4. erw. Aufl., 1835, S. 258 (freier Eintritt montags und donnerstags vormittags); ebd., 6. erw. Aufl., 1845 (freier Eintritt donnerstags unter Beschränkung auf 36 Personen in 9er-Gruppen). Die Angestellten der Rüstkammer verlangten umgehend bessere Besoldung aufgrund der Zusatzarbeiten wegen der neuen Öffnungszeiten: Briefe und Briefentwürfe von Brietze und Lindenau, in: HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 6, fol. 53v–55r, 57r–60r, April bis Juli 1831. Siehe hierzu auch Savoy 2006, S. 11–12, 20–22.

9 Beschwerden über die Zustände in den Jahresberichten für das Jahr 1829–31, in: HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 6, fol. 16v–17r, 42v–43r, 77r. Im Jahresbericht für das Jahr 1830 wird ein Neubau am noch unbebauten Standort der heutigen Sempgalerie gefordert. Lindenaus negative Antwort vom 22.3.1831, in: ebd., fol. 49r. S. a. Klatte 2017, S. 97; Heres 2006, S. 94–97; Friesen 1880, S. 321.

10 HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 6, fol. 56.

11 Ebd.; s. a. Heres 1987, S. 45; Winzler 2007, S. 192–193.

12 Quandt, Thürmer und Nollain setzten sich für die Aufstellung im Zwinger ein. Siehe HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. XV. Nr. 26a, D. Registranda die wissenschaftlichen u. Kunstsammlungen betr. aufs Jahr 1832 (Kriegsverlust), fol. 58. Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 29, Lage 3, fol. 12v. Das Konzept eines Umzugs der Rüstkammer in das Zeughaus bei gleichzeitiger Umnutzung der alten Rüstkammerräume durch die technische Bildungsanstalt wird in einem Briefentwurf Brietzes an Lindenau vom 13.2.1832 fassbar. Darin äußerte der Inspektor Vorbehalte gegenüber dem Zeughaus. Im Kriegsfall würden Zeughäuser als erste angegriffen und besetzt. Zudem gab er zu bedenken, dass Künstler und Liebhaber die kunstvolle Rüstkammer im militärischen Zeughaus vergessen könnten. HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 6, fol. 83–85. Quandt freute sich noch Mitte März 1832 über den Umzug der Rüstkammer ins Zeughaus. Siehe den Brief an Johann Georg Keil vom 19.3.1832, in: SLUB, Mscr. Dresd., App. 393, Nr. 2h. Einen Monat später erfolgte das Dekret zur Auflösung der Kunstkammer. Damit war das Zeughaus als Ausstellungsort bis zu dessen Aufhebung 1877 und Nutzung als Museum Albertinum ab 1891 aus dem Rennen gefallen. Siehe hierzu Heres 2004, S. 58–59.

13 Nagel 2012, S. 377.

war selbst von Lindenau beauftragt worden, die Kunstkammer zu begutachten. Sein Urteil war eher negativ. Quandt betrachtete die Kunstkammer nicht als historisch überliefertes Sammlungskonglomerat, aus deren Kernbeständen die königlichen Sammlungen entstanden waren, sondern beurteilte sie als ein Depot der anderen Sammlungen in schlechtem konservatorischem Zustand. Die Bestände seien sehr divergent und eine wissenschaftliche Beschreibung nicht möglich. Daher seien die Auflösung und die Verteilung aller Objekte auf die verschiedenen Sammlungen anzustreben.¹⁴ Aufgrund seines Gutachtens wurde sie im April 1832 per Dekret aufgelöst, die meisten Gegenstände auf Grünes Gewölbe, Kupferstichkabinett, Gemädegalerie, Porzellansammlung und Rüstkammer verteilt und einige Stücke verkauft.¹⁵

Quandts Name wird in der Forschung oft mit der bedauerlichen Versteigerung einiger Kunstkammer-Objekte in Verbindung gebracht. Die bekannten Quellen und zeitgenössischen Berichte lassen diesen Schluss nicht zu. Im Gegenteil hatte der Kunstfreund sich in seinem Gutachten dafür eingesetzt, dass die mittelalterlichen Gegenstände und Tafelbilder der Kunstkammer in die Sammlung der Rüstkammer überführt würden, um dadurch den Überblick über die sächsische Geschichte zu vervollständigen. Einige der 1833 zum Verkauf freigegebenen Bildnisse sächsischer Kurfürsten finden sich denn auch dort wieder.¹⁶ Sein Hauptanliegen war es denn auch, die beiden Sammlungen sinnvoll miteinander zu verbinden. So berichtete

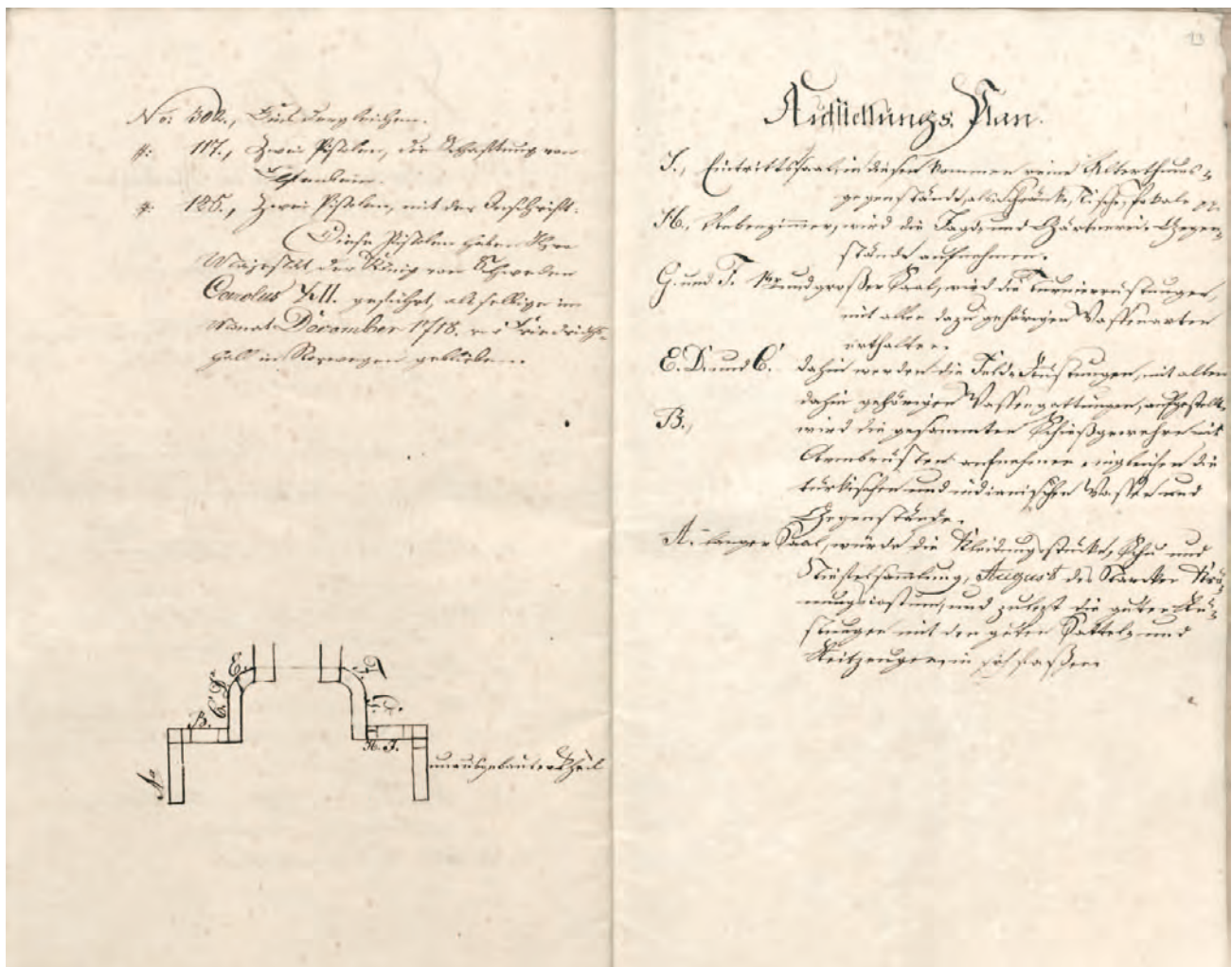
er in einem Brief an Julius Schnorr von Carolsfeld, er habe »die alte Rüstkammer u Kunstkammer mit einander verschmolzen [...]«.«¹⁷

In den Verkäufen lag wohl eine staatspolitische Komponente, gewissermaßen eine Konzession an die Stände im Landtag für die umfassenden und kostspieligen Maßnahmen zur Reorganisation der königlichen Sammlungen generell, die Lindenau angestoßen hatte. So hatte der Minister in seinen Kriterien, über welche die Inspektoren der Sammlungen ab 1830 jährlich zu berichten hatten, bereits grundsätzlich verlangt, zur »Bereicherung« der Ausstellungen nebst Restaurierungen und Erwerbungen auch Verkäufe oder Umtausch in Betracht zu ziehen – eine Sammlungsbereinigung war also von oben her gewollt, auch durch Deakquisition.¹⁸ Quandt deutete diesen politischen Aspekt im Zusammenhang mit seiner Arbeit in der Galeriekommission an: »Die Stände lassen sich weit eher zur Unterstützung einer Actiengesellschaft geneigt finden, als zur Rettung eines Kunstschatzes, der als ein todttes Capital betrachtet wird.«¹⁹ Und Wilhelm von Kügelgen schrieb die erfolgten Verkäufe der Kunstkammerobjekte finanziellen Engpässen zu, welche den Umzug gefährdet hätten: »Man [...] stellte diese Waffen, etwa ein Drittel davon veräußernd, um die Kosten des Umzugs zu bestreiten, in den hohen, hellen Korridoren des Zwingers auf.«²⁰

Mit der Räumung der Kunstkammer und ihrer Aufteilung auf die verschiedenen Sammlungen wurden Räumlichkeiten in

- 14 Rescript vom 6.4.1832, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. X.23 Acta die königl. Kunstkammer betr. 1830, fol. 71 sowie Cap. XV. Nr. 26a, D. Registranda die wissenschaftlichen u. Kunstsammlungen betr. aufs Jahr 1832 (beides Kriegsverlust), fol. 49. Teilweise Abschriften in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 27, Lage 5.2, fol. 3r–v sowie Nr. 29, Lage 3, fol. 12v: »Vortrag des Herrn von Quandt über die Kunstkammer nach Anleitung der über die Revision dieser Sammlung von dem Oberkammerlei-Sekretair Nollain vorgelegten Protocolle und anderen Litteralien, mit dem Erachten, daß eine wissenschaftliche Beschreibung der fraglichen Sammlung wegen ihres gemischten Bestandes nicht ausführbar, daß solche von jeher als ein Depot für die anderen Cabinetten betrachtet worden sey und nunmehr, da vieles zu Grunde gegangen und zerstückelt, wohl aufzulösen und zum Theil mit der Rüstkammer zum Theil mit den übrigen Gallerien zu vereinigen sein möchte.« S. a. Minning 2012, S. 165.
- 15 HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. X.23 Acta die königl. Kunstkammer betr. 1830, fol. 71. Rescript vom 29.5.1832, in: Cap. XV. Nr. 26a, D. Registranda die wissenschaftlichen u. Kunstsammlungen betr. aufs Jahr 1832 (beides Kriegsverlust), fol. 126. Teilweise Abschriften in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 27, Lage 5.2, fol. 3r–v sowie Nr. 29, Lage 3, fol. 13r: »Der Herr von Quandt überreicht die von ihm erforderten Vorschläge über die Vertheilung der Gegenstände aus der Kunstkammer an die übrigen kgl. Sammlungen und fügt spezielle Verzeichnisse darüber bei, unter Wiederholung des Antrags, daß die lange Gallerie im Zwinger, wo dermalen sich die Vögel befinden, ebenfalls mit den zu Aufstellung der Rüstkammer bestimmten Räumen zu vereinigen sein möchte.« – Zur Auflösung der Kunstkammer siehe Minning 2012, S. 153–165, Klatte 2017, S. 97; Berge 1933, S. 2–3. Berge scheint Quandts Gutachten noch gekannt zu ha-

- ben. S. a. den Brief von Quandt an Schnorr vom 1.1.1833, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 183v. S. a. Schäfer 1860, S. 34; Nagel 2012, S. 377. Der Bericht des Kunstkammerers Blochmann war wohl zu spät eingegangen.
- 16 Brief von Quandt an Schnorr vom 1.1.1833, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 183v. S. a. den Brief von Quandt an Johann Georg Keil vom 19.3.1832, in: SLUB, Mscr. Dresd., App. 393, Nr. 2h.
- 17 Vgl. Cap. X.a.52, *Verzeichniß derjenigen unansehnlichen und unbrauchbaren Gegenstände der Kunstkammer, welche zur Vertheilung an die übrigen Gallerien sich nicht eigneten, und zu verkaufen seyn möchten*, 1833 (Kriegsverlust). Teilweise Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 27, Lage 6, S. 1–4. Nachweislich nicht verkauft und in das historische Museum eingegliedert wurde ein Bildnis von Kurfürst August eines Malers Ciriacus von 1586 (Nr. 80 in der Verkaufsliste), ein gleiches von unbekannter Hand von 1561 (Nr. 81) und drei Bildnisse der Gemahlin und Kinder Annas (Nr. 82–85). Sie werden in Quandt 1834 (I), S. 42–44 erwähnt und als historisch wichtige Gemälde erkannt, was dagegenspricht, dass Quandt die Verkäufe selber vorgeschlagen hat.
- 18 Abschrift eines Zirkulars Lindenaus an die Vorsteher der Königlichen Sammlungen vom 4.2.1830, in: HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 6, fol. 14r–15v. Paraphrase der Kriterien oben Anm. 7.
- 19 Brief an Unbekannt, [1837], in: ThSA, FaL, Nr. 15, fol. 9v. S. a. Bloh 2005, S. 62; Heres 2004, S. 49–50; Titz-Matuszak 2000, S. 119–121; Heres 1987, S. 44–46; Friesen 1880, S. 321.
- 20 Kügelgen 1959 [1870], S. 126; Friesen 1880, S. 321. S. a. Lindenau an das Ministerium des Königlichen Hauses vom 25.1.1833, in: HStADD, 10711 Ministerium des Kgl. Hauses, Loc. 19, Nr. 1, fol. 59r–60r. Für diesen Hinweis danke ich Christine Nagel.



76 Johann Gottlob von Quandt und Johann Gottlieb Brietze, *Ausstellungs. Plan.*, in: HStA, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 12v-13r

den nördlichen Galerien und Pavillons des Zwingers frei, in die nun die Rüstkammer ziehen sollte (Abb. 75). Am 30. April 1832 wurde Inspektor Brietze von Lindenau in Kenntnis gesetzt: »Se. Königl: Majestät und des Prinzen Mitregenten Königl: Hoheit haben für gut befunden, die Verlegung der Rüstkammer in den an der Wallseite gelegenen Theil der Zwingergebäude unter Vereinigung mit einem Theile der jetzt in der Kunstkammer aufbewahrten Gegenstände, anzuordnen und mit der Leitung der deshalb erforderlichen Arbeiten den von Quandt, den Professor Thürmer und den Ober Kämmerer Secretair Nollain zu

beauftragen.« Brietze sollte die notwendigen Vorkehrungen für den Umzug aufgrund der Vorgaben des Komitees treffen.²¹

In einem Dokument im Archiv der Dresdener Rüstkammer konnte das Konzept von Quandt für die neu einzurichtenden Räume wiedererkannt werden. Das Schriftstück beschreibt in den Grundzügen die Aufstellung der Objekte in den Räumen, wie sie schließlich in seinem Führer *Andeutungen für Beschauer des historischen Museums* von 1834 erläutert ist und wie sie in den Inventaren nachvollzogen werden kann.²² Quandt sandte seinen Vorschlag im August 1832 an Staatsmi-

21 HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 6, fol. 97r. Am 24.6.1832 wurde Brietze angeordnet, die Gegenstände der aufgelösten Kunstkammer der Neuaufrichtung sofort »einzuverleiben«. Brief Lindenaus, in: ebd., fol. 99r. S. a. ebd., fol. 4r–5v. Die Einrichtung des neuen Museums war zu diesem Zeitpunkt noch kaum vorangeschritten; siehe Brietzes Brief vom 28.7.1832, in: HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 6, fol. 100r–101r. Klemm 1838, S. 288.

22 Das Konzept in: HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 1–13. Das Schrift-

bild zeigt nicht die Handschrift Quandts, sondern eher diejenige eines Kanzleischreibers. Eine Bleistiftnotiz schreibt es Brietze zu, was unwahrscheinlich ist. Das Dokument entspricht inhaltlich und sprachlich eindeutig Quandts Argumentation. Dass das Konzept aus Quandts Feder stammt, lässt sich mit einem Brief von Quandt an Schnorr vom 1.1.1833 beweisen, in dem er den Ablauf der Ausstellung zusammenfasst. Er entspricht exakt demjenigen des Konzepts. SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 183v. S. a. Quandt 1834 (1), S. X, XII–XIII, XVI.

nister Lindenau.²³ Inhaltlich beschrieb das Konzept nur allgemeine Schwerpunkte und Themenfelder der geplanten Neuaufstellung: »Bei der großen Menge von Gegenständen dürfte es kaum möglich sein, einen ins Einzelne gehenden Plan zur Aufstellung eines geschichtlichen Museums zu entwerfen und uns reichen hier nur die Hauptabtheilungen anzugeben [...]«. ²⁴ Die Grundzüge des Aufstellungsplanes notierte er in einen kleinen Situationsplan, den er mit Buchstaben und einer Legende versah (Abb. 76). Im Eingangssaal des Französischen Pavillons (J) sollten Hausratsgegenstände angeordnet werden. Diesem folgte ein Durchgangszimmer (H) mit Garten- und Jagdgerät, woran in der Bogengalerie (G, F) die Abteilung für Turnierwesen anschließen würde. Darauf sollte man unter dem Wallpavillon hindurch in die gegenüberliegende Bogengalerie (E, D, C) eintreten, wo die Gerätschaften des Kriegswesens präsentiert würden. Zu dieser Abteilung zählte er auch die Gewehre, die im Parterre des heutigen Mathematisch-Physikalischen Salons (B) aufgestellt werden sollten. Darauf würden die Besucher über eine Kleiderkammer in die Langgalerie (A) treten, die bis hin zum Kronentor mit Prunkgerät angefüllt wäre. ²⁵ Für speziell wertvolle Objekte sah Quandt Glaskästen vor, die an den Fenstern zu platzieren wären, um die »ausgezeichnetsten Gegenstände [...] genau betrachten [zu können], ohne daß sie mit Händen begriffen würden.« ²⁶

Zur Beaufsichtigung von Planung und Durchführung von Umzug und Einrichtung seines Ausstellungskonzepts war Quandt von Montag bis Mittwoch über die Mittagsstunden im Zwinger anwesend. Mit Inspektor Brietze stand ihm ein umtriebiger Mitarbeiter zur Seite, der die Arbeiten organisierte und umsetzte. Aufgrund der historisch-wissenschaftlichen Anforderungen der neuen Sammlungspräsentation wollte und konnte Brietze nicht die grob nach Gattungen geordneten Kammern eine nach der anderen aufheben und die Objekte zwischen-

lagern, bis die definitive Aufstellung geklärt sein würde. Dies führte dazu, dass er bei den Umzugsarbeiten unter erheblichem Druck stand, weil die Direktion des Hoftheaters Teile der alten Räumlichkeiten der Rüstkammer beanspruchte. ²⁷ Sein Problem beschrieb er in einem Brief an die Kommission vom 28. Juli 1832: »Die bezweckt werdende bessere und systematischere Aufstellung dieser kostbaren und vielfältigen Sammlung erfordert dort [im Zwinger – AR] demnach eine Zusammenstellung der Gegenstände nach ihren Geschlechtern, geschichtlichen, chronologischen und auch Kunstwerth. Diese Zusammenstellung aber kann, bei der großen Anzahl der Gegenstände und der großen Zerstreuung derselben in den vielen Zimmern [im alten Gebäude – AR], wenn schon[,] der genres nach vorher auf dem Papiere vorbereitet, doch den wissenschaftlichen Grundsätzen nach, erst bei der neuen Aufstellung bewerkstelliget werden. Aus diesem Grunde nun kann die Erneuerung des gegenwärtigen Locals nicht anders, als dem System der neuen Aufstellung gemäß geschehen.« Brietze verlangte also ein systematisches Vorgehen, um ein übereiltes und Verwirrung stiftendes Umräumen zu vermeiden. Er wollte den Umzug zudem auf nicht mehr als eine Genregruppe auf einmal beschränken und »nur soviel Stücke [bewegen], die in zwei Tagen aufgestellt und aufgehängt werden können, um möglichst Beschädigungen zu vermeiden.« ²⁸ Die Kommission um Quandt reagierte umgehend und trug der Generaldirektion die Probleme und Vorschläge Brietzes vor. ²⁹

Brietze entpuppte sich während des Umzugs als ausgesprochen engagierter Konservator. So erklärte er dem Ministerium, dass zwar die augenfälligsten Reparaturen nach dem Transport der Objekte vorgenommen worden seien, dass aber noch zahlreiche weitere anfallen würden wie die Instandsetzung des Riemenzugs der Harnische, der Postamente für die Rüstungen, der hölzernen Pferde sowie diverse Reinigungsarbeiten. Dazu

23 Rescript vom 6.8.1832, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. XV. Nr. 26a, D. Registranda die wissenschaftlichen u. Kunstsammlungen betr. aufs Jahr 1832 (Kriegsverlust), fol. 139. Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 29, Lage 3, fol. 13: »Der Herr von Quandt reicht einen Plan zu Aufstellung der Rüstkammer als ein Historisches Museum ein und beschreibt die Anordnung des Ganzen, wie aus der älteren in die neuere Zeit übergehend die Sachen in systematischer Reihenfolge unterzubringen sein möchten[...].«

24 Zitat in: HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 6v. Über seine Anwesenheit im Zwinger äußert sich Quandt in einem undatierten Brief an Böttiger von ca. 1833, in: Nürnberg, Historisches Archiv des Germanischen Nationalmuseums, Autographen Böttiger K. 21.

25 HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 2–7. Die den Sälen zugeordneten Buchstaben geben die Raumsituation der Kunstkammer wieder. Dies wird dort deutlich, wo Quandt die Entfernung von Scheidewänden fordert; Frenzel 1850, S. 2; Lindau 1845, S. 216.

26 HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 4r. Im Anschluss an das Konzept folgen zwei Beilagen mit allen Objekten, die für die Aufbewahrung in Glaskästen vorgesehen waren; ebd., fol. 9r–12v. In den *Andeutungen* beschreibt Quandt die Objekte in den Glaskästen im Nachtrag;

Quandt 1834 (1), S. 188–196.

27 Siehe dazu die 1821 revidierten Inventare der verschiedenen Kammern (Auswahl), in: HStADD, 13458 SKD, RK, Lieber-Nr. 138 (altdeutsche Gewehr-kammer), 156 (Jägerkammer), 177 (Pistolenkammer), 220 (Sattelkammer), 248 (Türkenkammer), 259 (Kleiderkammer). S. a. Heres 2004, S. 96: Die Rüstkammer war nicht museal geordnet und hatte den Charakter eines »Magazins«.

28 Beide Zitate aus Brietzes Briefentwurf, in: HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 6, fol. 100r–101r.

29 Rescript vom 2.8.1832, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. XV. Nr. 26a, D. Registranda die wissenschaftlichen u. Kunstsammlungen betr. aufs Jahr 1832 (Kriegsverlust), fol. 142. Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 29, Lage 3, fol. 13v: »Anzeige des Herrn v. Quandt, Prof. Thürmer und Secr. Nollain, daß die für die Hoftheater-Expedition gewünschte Abtheilung des Rüstkammergebäudes bis zum Michaelistermin a. c. nicht geräumt werden könne, indem das neue Local noch nicht fertig sey und die Tausende von Gegenständen nur nach und nach und nicht zimmerweise translocirt werden können.« Zu den Umzugsvorgängen s. a. Minning 2012, S. 160.

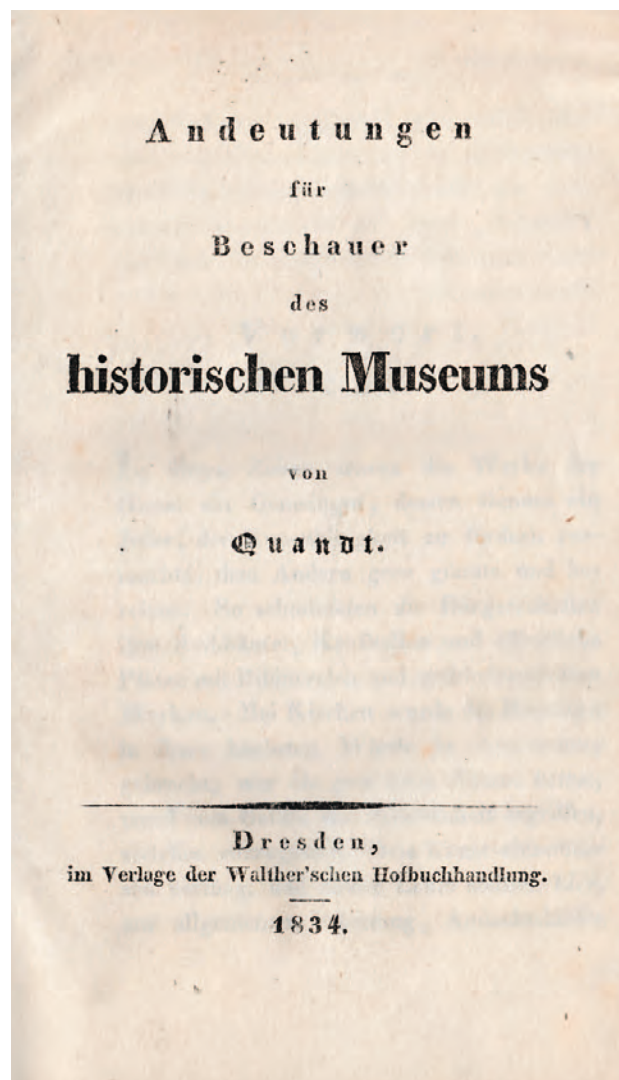
forderte er eine gesonderte Finanzierung.³⁰ Wohl im Auftrag Quandts, der dies schon im Konzept gefordert hatte, schlug Brietze dem Ministerium im März 1833 vor, alte Waffen aus dem Zeughaus in das neue Museum zu überführen. Dort seien sie nämlich dem Publikum verborgen, während sie im neuen Kontext in ihren historischen Zusammenhang gebracht werden könnten.³¹

Im Oktober 1833 waren die Umzugsarbeiten weitgehend abgeschlossen. Lindenau schrieb Brietze vor, seine Helfer umgehend zu entlassen, wogegen er sich in einem Brief wehrte. Er teilte Lindenau mit, er wolle vier von fünf Mann bis zur endgültigen Beendigung der Einrichtung des letzten Saales (A) behalten, um nicht rostige Degen aufstellen zu müssen. Dies würde nämlich »in auffallender Disharmonie zu dem schönen Saale selbst, so wie zum Ganzen stehen [...]«. ³² Definitiv fertig gestellt waren die Arbeiten im Januar 1834 und im März wurden sie auch von Quandt persönlich als beendet erklärt.³³

Ein moralisch-didaktischer Rundgang zur Förderung der Vaterlandsiebe

Mit dem Ende der Einrichtung und der Eröffnung des neuen Museums erschien Quandts Führer mit dem Titel *Andeutungen für Beschauer des historischen Museums*. Es war der erste gedruckte Katalog, den die neue Rüstkammer erhielt, wenn er auch nur eine Auswahl der ausgestellten Gegenstände beschrieb (Abb. 77).³⁴

Der umstrittene Name *Historisches Museum* entsprang Quandts Geschichtsverständnis und seiner Vorstellung von Objektpräsentation.³⁵ Er glaubte erkannt zu haben, dass sich das Kunstverständnis der Gesellschaft verändert hatte. In der



77 Johann Gottlob von Quandt, *Andeutungen für Beschauer des historischen Museums*, Dresden 1834, Titelblatt

30 Briefentwurf vom 6.3.1833, in: ebd., fol. 114–116. S. a. HStADD, 10711 Ministerium des Kgl. Hauses, Loc. 19, Nr. 1, fol. 17r–32r. Zusammenstellung Brietzes über im 18. Jh. veräußerte Waffen, aus deren Erträgen die entsprechenden Sammlungen hätten finanziert werden sollen. Dieses Geld forderte Brietze ein, nachdem es die Rüstkammer nie erhalten hatte. Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Christine Nagel.

31 Briefentwurf vom 15.3.1833, in: HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 6, fol. 117v–118v. Zudem schlägt er vor, den Harnisch Kurfürst Moritz' im Dom zu Freiberg nach Dresden zu überführen, was nicht geschah. S. a. Quandt, in: HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 5v–6r: »Eine Vervollständigung dieser Abtheilung durch größere Schießgewehre [...] wäre sehr wünschenswerth und ohne Zweifel finden sich dergleichen noch im Zeughause, welche nicht dahin, sondern in eine Waffensammlung gehören.« Zur Musealisierung von Zeughäusern und Waffensammlungen Neumann 1991/92, S. 159–179.

32 Briefentwurf vom 7.10.1833, in: HStADD, 13458 SKD, RK, 6, fol. 129r.

33 Briefentwürfe Brietzes vom 22.1. und 2.4.1834, in: ebd., fol. 132r, 138r–139v. Brietze übersandte Lindenau gemäß diesen Briefen eine Liste nicht verwendeter Gegenstände und ordnete diese nach ihrem artistischen und materiellen Wert ein. Um sie vor einem Verkauf zu schützen, schlug er vor, sie noch in die Ausstellung einzubinden.

Damit deutet sich an, dass er als Inspektor wohl gelegentlich anderer Meinung war als Quandt und die anderen Kommissare. Siehe hierzu auch den Entwurf zum Jahresbericht auf das Jahr 1833 vom 4.2.1834, in: HStA, 13458 SKD, RK, Nr. 6, fol. 132v–133r: »Was die neue Aufstellung der Sammlung an sich und die Grundsätze nach welchen selbige bewerkstelliget worden, betrifft, darüber enthalte ~~glaube~~ ich mich aller Bemerkungen ~~enthalten zu müssen, wohl aber zu der Bitte veranlaßt, keine von darüber etwa zu machenden Ausstellungen mir zur Last zu legen, da in dem mir dabei angewiesenen Wirkungskreise, ich nur das, zu den von den H[erren]-Comißarien zu treffenden Dispositionen Nöthige, vorzukehren hatte.~~« Die Streichungen entsprechen dem Originaldokument.

34 Quandt 1834 (1). Um keinen Katalog mit wissenschaftlichem Anspruch handelt es sich bei Friedrich Martin Reibischs Publikation einer subjektiven Selektion von Rüstkammergegenständen; Reibisch 1825–1827. S. a. Weddigen 2008, 216–219.

35 Möglicherweise handelt es sich um das erste deutsche Museum überhaupt, welches als *Historisches Museum* bezeichnet wurde. In Quandts Konzept von 1832 ist von einem »geschichtlichen Museum« die Rede, in: HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 1r, 6r. In den Dokumenten der Rüstkammer taucht der Begriff *Historisches Museum*

Einleitung zu seinen *Andeutungen* begründete er damit die Art und Weise der Einrichtung des Historischen Museums. Den Beginn der Veränderung setzte er im Mittelalter an. Damals hätten alle Menschen in der Öffentlichkeit Zugang zu Kunst gehabt. Sie erblickten Kunst in Kirchen, auf öffentlichen Plätzen oder an den Fassaden von Rathäusern. Doch der Reichtum der Fürsten und Wohlhabenden habe die Kunst ihrem öffentlichen Publikum entzogen. Erst im ausgehenden 18. Jahrhundert sei sie durch Philosophen und Dichter wieder ins Zentrum eines allgemeinen Interesses gerückt worden. Damit habe sich ein neues Kunstverständnis entfaltet und ausgebreitet. Das Bedürfnis nach der Sichtbarkeit der Kunst manifestiere sich nun in den Museen. Diese seien »Zufluchtsorte der aus der Welt verstossenen Kunst geworden«.³⁶ Um Quandts hier formulierten Entwicklungsgang des Kunstverständnisses im Museum darzustellen, bedurfte es historischer Kontexte. Diese konnten die ausgestellten Objekte vermitteln: »Die Museen mussten daher auch eine andere, der Zeit gemäßere, Gestalt bekommen und man sah sich genöthigt, sie wissenschaftlich zu ordnen und dafür zu sorgen, dass ihre Aufstellung selbst den Kunstsinn befriedige.«³⁷ Damit suchte er den wissenschaftlichen und ästhetischen Erfordernissen seiner Zeit Rechnung zu tragen.³⁸

Die Ausstellung sollte den historischen Verwendungszweck der Objekte durch deren angemessene Präsentation erschließen: »[...] jeder Gegenstand [trägt] auch ohne besondere geschichtliche Merkwürdigkeit doch das Gepräge seiner Bestimmung und Zeit an sich [...] und [bezeichnet] die Gewohnheiten, Neigungen und so auch die Sinnesweise dessen [...], dem er zum Nutzen oder Vergnügen diene.«³⁹ Indem er die Objekte kontextualisierte, historisierte und ästhetisch präsentierte, wollte er den Betrachtern

vergangene Zeiten nahe bringen. Damit bewirkte er seiner Meinung nach genau das Gegenteil dessen, was er den Kunstliebhabern vorwarf: »[...] eine gewisse sammelnde und untersuchende Kunstalterthums-Liebhaberei, die in den heiligen Gräbern der Vorzeit wühlt, Kunstwerke vom heimischen Boden in Museen unter fremdartige Dinge versetzt, und aus dem bedeutungsvollen Zusammenhange und den passenden Umgebungen herausreißt, zerstörte oftmals jenes schöne Heimathsgefühl, welches der Grundton der Vaterlandsliebe ist, und mit tausend Wurzeln [...] sich an die heimathlichen Alterthümer anklammert.«⁴⁰

Diesen Vorwurf an die Adresse der Kunst- und Raritäten-sammler hatte Quandt drei Jahre vor den *Andeutungen* in der programmatischen Schrift *Hinweisungen auf Kunstwerke aus der Vorzeit* formuliert. Das Sammeln um des Sammelns willen und das kontextlose Präsentieren von Kunstgegenständen widersprachen seiner Vorstellung von Kunst. Das historisch zusammenhangslose Kunstobjekt, wie es besonders in der alten Rüstkammer oder auch der aufgelösten Kunstkammer gezeigt worden war, konnte seine Wirkung nicht entfalten. Es entzog sich dem historischen Entwicklungsprozess, dem es eigentlich eingeschrieben war. Den Entwicklungsgang des Menschengeistes zu erkennen und zu verstehen, erforderte historisches Wissen, wie Quandt in zahlreichen Publikationen immer wieder artikulierte, denn »die Geschichte [...] zeigt sich [...] in einem Lebensverbände, in einem Pulsiren ohne Stillstand, als ein be-seeltes Ganzes, was nach vollem Bewusstseyn und Willen und in Erkenntniß und That sich darzuthun strebt.«⁴¹ Solch lebendige Geschichte und damit auch die historische Dimension von Kunst klang in der Gegenwart nach und nahm so Einfluss auf die Gesellschaft, die eigene Kultur und die Nation.

erstmalig im Briefentwurf Brietztes vom 22.1.1834 sowie drei Tage später in einem Brief Lindenaus an Brietze vom 25.1.1834 auf, in: ebd., Nr. 6, fol. 131r–132r. – Quandt empfand den alten Namen *Rüstkammer* als unpassend. Es sei nur eine Vorratskammer oder eine »*Garde-Meubles*« gewesen. Er verteidigte den neuen Namen des Museums in Quandt 1834 (I), S. VIII, XVII. Die Benennung stieß bei Gelehrten zum Teil auf Unmut, blieb aber mitsamt seiner Kritik bis 1992 erhalten. S. a. Schuckelt 2010, S. 334; Weddigen 2008, S. 218–219; Heres 2005/06, S. 721–723; Briel 2002, S. 17; Heres 1987, S. 45–46; Koetschau 1905, S. 92–93; Friesen 1880, S. 321; Frenzel 1850, S. 1.

³⁶ Quandt 1834 (I), S. III–IX, hier S. IX.

³⁷ Ebd., S. X. S. a. Quandt 1841, S. 433.

³⁸ Ein zeitlich und inhaltlich vergleichbares Projekt zeigt sich in der Neu-einrichtung der Berliner Kunstkammer durch Franz Kugler, der 1838 eine Begleitpublikation veröffentlichte. Kugler und Quandt waren auf ähnliche Ordnungsprobleme gestoßen. Während Quandt seine Einrichtung einer ästhetischen Kulturgeschichte mit Aufstieg und Niedergang der Schönheit verpflichtete, versuchte Kugler eine kunstwissenschaftliche Ordnung zu schaffen: die synchronistische Anordnung der Stücke stand im Mittelpunkt, indem diese den kunstgeschichtlichen Epochen zugeordnet wurden und nur in den Unterabteilungen nach Genres geordnet waren. Quandt ging in seiner Einteilung von den Genres (häusliches Gerät, Jagdwaffen, Ritter- und Kriegswaffen,

Prunkgerät) aus, wobei er diese wiederum in einen synchronistischen Entwicklungsgang stellte. Häusliches Gerät, Jagd- und Ritterwaffen sind der ältesten Zeit zugeordnet, Kriegswaffen und Prunkgerät der jüngeren. Quandt führte thematische, Kugler epochale Abteilungen ein, die der Verortung der besichtigten Objekte dienen. Kugler verwies zudem auf die Schwierigkeit der synchronistischen Aufstellung und lieferte aus diesem Grund Tabellen der Objekte nach Genres geordnet mit. Kugler 1838, S. XV–XVI, 303–308. Karl Friedrich Schinkels 1830 eröffnetes neues Königliches Museum (heute Altes Museum) in Berlin und seine Vorstellungen, was ein Museum für die Öffentlichkeit bedeute, sind für das Verständnis von Quandt wichtig. Siehe Elsa van Wezel, *Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein* (Jahrbuch der Berliner Museen. Neue Folge 43, 2001, Beiheft), Berlin: SMB, 2003. Zur wissenschaftlichen Hängung von Gemälden in Wien, Paris und Dresden siehe Weddigen 2008, S. 197–208, 216–219. Zur Bedeutung von historischen Kontexten für Kunstwerke siehe Quatremère de Quincy 2010, S. 239–243. S. a. Stara 2013, S. 131–140; Brückle 2015, S. 19.

³⁹ Quandt 1834 (I), S. XVI–XVII.

⁴⁰ Quandt 1831 (I), S. 7–9, hier S. 7.

⁴¹ Quandt 1853, S. 2; Quandt 1826 (I), S. IX. S. a. Quandt 1841, S. 433–434: »Von dem Begriffe ›Sammeln‹ kann man keine andre Erklärung geben, als: das Einzelne in einen Zusammenhang bringen.«

Durch diese Erkenntnis eröffnete sich Quandt der Blick auf die eigene, deutsche Kultur und deren Geschichte. Wie die Brüder Melchior und Sulpiz Boisserée oder der bayerische König Ludwig I. trat er als einer der ersten Sammler altdeutscher Kunst auf. Die Vergangenheit verstand er als Korrektiv der Gegenwart. Schon 1819 meinte er: »So tragen denn die altdeutschen Kunstwerke den Idealcharacter der Deutschen Nation.«⁴² Das Streben nach dieser Nation war im Zuge der napoleonischen Besatzung und der Befreiungskriege zum Ideal der Bildungsbürger geworden. In den Revolutionen von 1830, wie sie auch Sachsen erlebte, wurde die Basis für Staatsgebilde mit nationalem Charakter gelegt. Lindenaus Verfassung von 1831 ebnete den Weg zu einem einheitlichen Staat mit konstitutioneller Monarchie, den es zu konsolidieren galt.

Quandts Einrichtung des Historischen Museums, die überhaupt erst durch die Verfassung und Lindenaus Reformpolitik möglich wurde, darf mit den realpolitischen Entwicklungen in Zusammenhang gesetzt werden. Nach 1830 herrschte Aufbruchsstimmung und konservativ-aufgeklärte Bürger wie Quandt und sein einflussreicher Freund und Minister Lindenaus setzten ihre Hoffnungen in eine landständische Verfassung mit gestärkter Monarchie.⁴³ Ein idealisiertes, nationalorientiertes Geschichtsverständnis nährte solche Hoffnungen. Im Falle Quandts wurde es Triebfeder des neuen Museums und erklärt die Benennung als »Historisches Museum«. Seine Grundlage, gerade in institutioneller Hinsicht, dürfte indes noch weiter zurückreichen. Das historische Interesse am Vaterland wurzelt im Trauma der napoleonischen Okkupation. Doch gerade die damit einhergehenden Demütigungen führten zu gewissen Entwicklungen, die unterschwellig geradezu von französischen Errungenschaften abhängig sind. Insbesondere die Folgen der weitreichenden Konfiskationen von Kunst in den von Napoleon eroberten Gebieten Europas und ihrer Präsentation im *Musée Napoléon* in Paris hallten nach den Restitutionen von 1814/15 in den deutschen Museen nach: denn die erbeuteten Kunstwerke waren nach wissenschaftlichen Kriterien und ordentlich konserviert zusammen mit den französischen Beständen im Louvre präsentiert worden. Die eindrücklichen Kunstsammlungen sollten laut der französischen Propaganda beweisen, welche Freiheit Frankreich den despotisch geführten Ländern Europas gebracht hatte.⁴⁴ Das *Musée Napoléon*

hatte also eine explizit pädagogische und implizit patriotische Funktion.

Bereits beim Bekunden des Willens der französischen Regierung, Kunstwerke aus Italien abzutransportieren – was ab August 1796 bekanntlich auch geschah – erwuchs gegen diese Pläne rasch Widerstand. Für den französischen Kunstgelehrten Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, der die Meinung vieler Künstler vertrat, war dies politischer Diebstahl, die Konfiskationen eine Entseelung der Nationen und eine Zerstörung wissenschaftlicher Kenntnisse durch den Verlust des ursprünglichen Kontextes. Auf Italien bezogen schrieb der Franzose: »Dieß vorausgesetzt muß die Zerstückelung des Museums zu Rom der Tod aller Kenntnisse seyn, deren Grundlage ihre unzertrennliche Verbindung ist.«⁴⁵ Auf deutscher Seite äußerte sich der Forscher über italienische Kunst, Carl Ludwig Fernow, ähnlich: »Eine Nation, die ihren Kunstsinn nicht aus sich selbst entwickelt und durch sich selbst ausbildet, wird ihn sich durch keine Eroberungen erwerben.«⁴⁶ Nach Napoleons endgültiger Niederlage 1815 argumentierten die alliierten Siegermächte mit rechtlichen und politischen, für den Kulturgüterschutz vor allem aber auch kulturellen Argumenten – die Kunstwerke sollten an ihre Ursprungsorte zurückkehren und der nationalen Erinnerung und Entwicklung ihrer Bürger dienen. Der Abwehrmechanismus gegen die Franzosen führte zu einem »Erwachen des nationalen Bewusstseins«.⁴⁷

Solche Entwicklungen widerspiegeln sich in Quandts Historischem Museum in Dresden. Zeitgleich zu dessen Einrichtung schrieb er eine Rezension zu Aloys Hirts *Kunstabmerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag*. Hirt stellte einen Mangel an altdeutschen Bildern in der Dresdener Galerie fest.⁴⁸ Um dem abzuweichen, schlug Quandt vor, die besten altdeutschen Bilder Sachsens im Tausch mit guten Werkstattbildern in Dresden zentral zu sammeln, um die königliche Kunstsammlung nach wissenschaftlichen Kriterien zu vervollständigen. Er begründete dies folgendermaßen: »Es wäre wohl nicht zu wünschen, dass eine Gallerie alle wichtigen Denkmale der Kunst eines ganzen Landes verschlingen, und dadurch ihre Lücken ausfüllen möchte, wodurch die Quellen des Sinnes für Kunst und Vaterlandsgeschichte den einzelnen Orten entzogen würde; wohl aber: dass man diese Denkmale vor Verderben und Vergessenheit sicherte. Da die meisten Städte,

42 Quandt 1819, Bd. 1, S. 131. S. a. Quandt 1826 (1), S. 132, 299–304; Quandt 1839 (1), S. 1–11; Quandt 1853, S. 2. Quandt stand mit Sulpiz Boisserée in Briefkontakt. Die Briefe in: Sammlung Autographa, Warschau, Biblioteka Jagiellonska (ehemals Berlin, Staatsbibliothek). S. a. Heckmann 2003, S. 111–118.

43 Gross 2001, S. 200–204; Titz-Matuszak 2000, S. 103–115.

44 Savoy 2011, S. 50–52, 71–73.

45 »Die Zerstörung der Elemente und Materialien einer Wissenschaft [ist] das wahre Mittel [...], die Wissenschaft zu zerstören und zu

töten.« Dritter Brief aus den *Lettres à Miranda* von 1796 in der deutschen, im gleichen Jahr erschienenen Übersetzung; Quatremère de Quincy 2010, S. 239–244, hier S. 239. S. a. Stara 2013, S. 123–146; Savoy 2011, S. 200–201; Jourdan 2009, S. 126–127.

46 Zitiert nach Savoy 2011, S. 203. Zum Widerstand allgemeine ebd., S. 199–235.

47 Savoy 2011, S. 16, zu den Restitutionen ebd., S. 151–193. S. a. Jourdan 2009, S. 130–134.

48 Hirt 1830, S. 15.



78 Carl Christian Vogel von Vogelstein, *Bildnis Johann Gottlob von Quandt*, 2. H. 19. Jh., schwarze Kreide, weiß gehöht, 262 x 208 mm (Blatt), Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 3311

wo diese Kunstschatze sich befinden, an bequemen Straßen liegen, welche sie mit der Hauptstadt in Verbindung setzen, so würden die im Lande vertheilten Kunstwerke, wären sie nur erst bekannter und in genießbarem Zustande, mit der Central-Gallerie der Hauptstadt, ein für deutsche Kunstgeschichte herrliches Ganze[s] bilden, so wie etwa [die] Toscana, durch seine an Kunstwerken reichen Städte und Klöster, gleichsam ein großes Museum ist [...].⁴⁹ Das »Verschlingen der Kunst eines ganzen Landes« ist natürlich auf das *Musée Napoleon* zu beziehen, das erwähnte »Museum der Toscana« greift Quatremère de Quincy's »Museum zu Rom« auf. Dennoch plädierte Quandt mit Argumenten des Denkmalschutzes, wie sie im revolutionären Frankreich vierzig Jahre zuvor zunehmend diskutiert worden waren, für eine Zentralisierung vaterländischer Künste in Dresden. Der revolutionäre Vandalismus im Zuge der Enteignungen kirchlicher Institutionen hatte die Franzosen in der Er-

kenntnis bestärkt, historische Kulturgüter zu schützen, indem sie erschlossen, inventarisiert und zentral gesammelt wurden.⁵⁰ In einer bemerkenswerten Durchmischung von wissenschaftlichen und vaterländisch-politischen Aspekten der postrevolutionären Diskussionen um Kulturgüterschutz sah es Quandt als gerechtfertigt an, Objekte nach Dresden zu transferieren. Dort sollten sie die Sammlung nach wissenschaftlichen Kriterien stärken. Es zeigt sich hier die abgeschwächte und auf das eigene Vaterland bezogene Form eines Phänomens, das zu Zeiten der napoleonischen Vorherrschaft in deutschen Gelehrtenkreisen zu beobachten gewesen war: nämlich die für eine »Kunst- und Kulturgemeinschaft« positive Bewertung einer Zentralisierung von Kunstobjekten und ihrer ordentlichen Präsentationen, wie damals im Louvre zu Paris – freilich nicht mehr im Sinn eines gesamteuropäischen Kosmopolitismus, sondern nur noch auf die eigene Nation bezogen.⁵¹ Quandts Wille, im Historischen Museum Dresden Kontexte zu schaffen, die den vaterländischen Kulturwert historischer Objekte wahrnehmen ließen, widerspiegelt solche Entwicklungen, die in die Richtung eines vaterländischen oder »Nationalmuseums« zielten, wie noch zu diskutieren sein wird.

Doch in der Durchführung solcher Vorstellungen stieß er auf ein praktisches Problem (Abb. 78). Er hatte eine alte Sammlung zu ordnen, deren historische Kontexte längst verloren waren und die in den alten Gebäulichkeiten völlig disparat aufgestellt gewesen war. Eine historische Ordnung musste am Unwissen über viele Objekte krankten und eine chronologische Folge daran scheitern, dass die unterschiedlichsten Gegenstände beieinanderstehen würden. Sein Anspruch war es aber gemäß seinem Konzept von 1832, im neuen Museum ein »Bild des Lebens« zu zeigen.⁵² Die Konsequenz war eine thematische Präsentation in Objektgruppen, die dem großen Gedanken des Entwicklungsganges der Kunst von ihrer mittelalterlichen Öffentlichkeit über die Dekadenz der barocken Luxusobjekte hin zum Wiedererwachen der Künste in den Museen folgen sollte. »In deren räumlichen Aufeinanderfolge [würde] [...] eine geschichtliche Folge [...] dargestellt, wie sich aus dem häuslichen Leben früherer Zeit, allmähig ein Uebergang zur Pracht der Höfe entwickelt hat und wir an die Stelle des Kunstfleißes und Geschmackes, mit welchem alles gearbeitet war, was einem bestimmten Zwecke sei es im Haus oder Felde diene, ein Luxus trat, der Schimmer und Schein beabsichtigte.«⁵³

49 Quandt 1830 (3), Sp. 570–571.

50 Kat. Bonn 2010, S. 93; Jourdan 2009, S. 125–128; Huse 2006, S. 19–64, insb. 19–20, 62–64. S. a. Savoy 2011, S. 50–52; Falser 2008, S. 22–27; Schmidt-Burkhardt 2005, S. 65; Magirius 1989, S. 52.

51 Savoy 2011, S. 216–226. Zu Quandts Haltung zur Revolution und Napoleon siehe Kap. *Biographie eines Bildungsbürgers und Menschenfreundes*, bes. Anm. 48; Quandt 1834 (1), S. 186–187.

52 HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 1r–2r, 13r. Quandt 1834 (1), S. XII–XIII. Die Datierung der Objekte war in zahlreichen Fällen gar nicht möglich. S. a. Heres 2006, S. 94–97. Zu zeitgenössischen Diskussionen der chronologischen Präsentationsform siehe Weddigen 2008, S. 199–200. Die gleichen Probleme hatte Kugler in der Berliner Kunstkammer; Kugler 1838, S. XVI.

53 HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 6v–7r. Noch etwas polemischer

Quandt strebte also eine Synthese von Chronologie und historischer Klassifikation an. Zusammen würden diese Ordnungsprinzipien »als zwei Correlate ein Resultat, nemlich die Veranschaulichung der Sitten und Bildungsganges geben [...]«.⁵⁴ Damit entstand eine kulturgeschichtliche Präsentation unter historisch-wissenschaftlichen und ästhetischen Prämissen: ein »geschichtliches Sittengemälde«.⁵⁵ Die Komposition dieses Geschichtsbildes bestand aus den fünf Hauptabteilungen, wie er sie im Konzept beschrieben und in eine Raumfolge im Zwinger gebracht hatte (vgl. Abb. 76): Haushaltsgegenstände, Jagd- und Gartengerät, Turnierwaffen, Kriegswaffen und Luxusobjekte.⁵⁶

Die virtuelle Präsentation des Königlichen Historischen Museums in den *Andeutungen* führte den Besucher des Museums anhand eines ausgeklügelten argumentativen Schemas durch die realen Zwingerräume. Im Vorwort ordnete er jedem Saal ein zumeist moralisches Thema oder Schlagwort zu. Allgemeine historische Erklärungen gehen den Beschreibungen einzelner Objekte in den Kapiteln zu den Sälen und Räumen voran.

Für den Eingangssaal (J) mit den Hausratsgegenständen wählte er charakteristische Worte: »Tüchtigkeit und Sorgfalt« würden »das Familien- und das gesellige Leben der Vorzeit« beschreiben. Es sei die Zeit des treuen und sinnvollen Fleißes gewesen.⁵⁷ Am Anfang der Ausführungen zum ersten Saal stehen Fragen der Epoche und der Nation, die er anhand der Geschichte der Glasmalerei als genuin deutscher Errungenschaft erläuterte. Präsentiert wurden die Glasmalereien in den Fenstern der Rückwand und den Bogenfenstern im Eingangsbereich.⁵⁸ Anhand zahlreicher Bildnisse, die an den Wänden

verteilt waren, erklärte er den Besuchern die tugendhaften wettinischen Herrscher und beschrieb deren Errungenschaften in vergangenen Zeiten.⁵⁹ Damit rückte er sie als Schirmherren ins Blickfeld, wodurch die historische Qualität der präsentierten Gegenstände gleichsam verbürgt wurde.⁶⁰ Er musste allerdings durch Ernst Rietschel Reliefbildnisse zweier Herzöge anfertigen lassen, weil ihm nicht eine komplette Ahnenreihe zur Verfügung stand.⁶¹ Doch auch sie verhalten zusammen mit Quandts Ausführungen über Epoche, Nation und Herrschaft dem Betrachter zu einem Verständnis über die historischen Hintergründe der Kunstwerke in der Ausstellung.

Auf historischen Schenktischen, umgeben von Stühlen, standen Pokale und Trinkgefäße, auf Konsolen an den Pfeilern Gefäße, Toilettengegenstände, Reiseapotheken und Nähkästchen.⁶² Quandt schrieb: »Beim Eintritt in den ersten Saal fühlen wir, dass Gegenstände uns umgeben, die einer andern Zeit angehören, als die, in der wir leben. Es war und konnte nicht die Absicht seyn, eine scenische Täuschung, durch welche man in ein Hauswesen der Vorzeit versetzt würde, hervorzubringen, wohl aber Alles zu entfernen, was die Stimmung stören könnte [...] und diese Gegenstände so aufzustellen, wie es ihre ursprüngliche Bestimmung fordert.«⁶³ Unter der »Bestimmung« der Gegenstände darf weniger ein praktischer als vielmehr ein metaphorisch-ideologischer Zweck verstanden werden. Die historisch eingeordneten Gegenstände ließen laut Quandt nämlich auf die Gesellschaft schließen. Indem im ersten Raum Gegenstände der »Vorzeit« – in Quandts Verständnis des Mittelalters – präsentiert wurden, verwiesen diese selbst auf eine

im Brief von Quandt an Schnorr vom 1.1.1833, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 183v: »Alles was dem häuslichen Leben u der bürgerlichen Kunstthätigkeit angehört, nimmt der erste Saal auf u giebt so durch alle Arten von altem Hausrath ein Bild der treufließigen, sinnvollen Vorzeit. Der zweyte Saal enthält Jagd u Gartengeräth u führt in das Gebiet der männlichen Thätigkeit. Der 3te sehr große Saal, wird mit ritterlichen Waffen u Rüstungen zu Schimpf u Ernst angefüllt. Der 4 u 5 Saal wird den Kriegsgeräthen eingeräumt u schließt sich mit den Schießgewehren, womit dem Ritterthum u der Heldenzeit ein Ende gemacht wurde. Im letzten Saale werden die Schaurüstungen u Prachtgeschirre aus der Zeit glänzender Hoffeste aufgestellt, welche einen starken Contrast zu dem Leben bilden, welches sich uns freundlich, gemüthlich u nahbar(?) in Kunsterzeugnißen u Hausgeräthen darstellt, die man im ersten Zimmer findet.«

54 Ebd., fol. 1r.

55 Quandt 1834 (1), S. XIII. Hier unterscheidet sich Quandt von einem frühen Kunstwissenschaftler wie Franz Kugler. Beide versuchten zwar die Objekte in einen kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu stellen, jedoch ist bei Quandt die übergeordnete Norm der ästhetischen Entwicklungsgeschichte, des Auf- und Niedergangs der Schönheit in der Kunstgeschichte viel ausgeprägter. Kugler geht in seinem Verzeichnis der Berliner Kunstkammer mit wissenschaftlichem Interesse an die einzelnen Objekte heran, die dann kulturgeschichtlich verortet werden; Kugler 1838, S. XVI.

56 Quandt 1834 (1), S. XIII–XVI; HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 13r. S. a. Klemm 1838, S. 288–289.

57 Quandt 1834 (1), S. XIV. Brief von Quandt an Schnorr vom 1.1.1833, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 183v.

58 HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 2r. Zur deutschen Herkunft der Glasmalerei siehe Quandt 1834 (1), S. 1–8. Die Glasfenster waren in stilistisch passende »Schirme«, also Rahmen, eingefügt.

59 Quandt 1834 (1), S. 17–44. Zudem dienten die Gemälde der Darstellung von »Trachten und Sitten der Vorzeit«: HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 2v–3r. Es handelt sich u. a. um Bildnisse von Lucas Cranach und Werkstatt. Siehe Kolb 2005, Kat. Nr. 34.1–2, S. 427, Nr. 47, S. 504, Nr. 48.1–2, S. 509, Nr. 49.1–4, S. 516.

60 Diese Historisierung der herrschaftlichen Urheber der Sammlungen ließ sich ab 1834 auch in der Gemäldegalerie feststellen. Es handelt sich hier um ein neues Phänomen. Weddigen 2008, S. 208–212, 219–225 vermutet darin eine »bürgerlich-patriotische Verklärung des Landesherrn«, der in der konstitutionellen Monarchie politisch unbedeutend geworden war. Wahrscheinlich ging die genealogische Einrichtung der äußeren Galerie im Stallhof von 1834 auch auf Quandt zurück. S. a. Quandt 1834 (1), S. IV–V.

61 Georg der Bärtige, Herzog von Sachsen, 1833, Dresden, Skulpturensammlung, Abg. Inv. ZV 4116, ASN 116 sowie Ernst, Kurfürst von Sachsen, 1833, Dresden, SKD, Skulpturensammlung, Abg. Inv. ZV 4115, ASN 534; Wilimowsky 2017, S. 99, 278–279 (WVZ 29–30); Kat. Dresden 2004, Kat. Nr. 8–9.

62 HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 2; Quandt 1834 (1), S. 44–59.

63 Quandt 1834 (1), S. 1.

integre Gesellschaft. Diese bestand aus fähigen Künstlern und Handwerkern, die qualitativ hochstehende Kunstobjekte für die kunstfördernden Adelsschichten zum Vorteil der wohl regierten Nation herstellten. Dies war freilich ein Zirkelschluss.⁶⁴

Das folgende Zimmer (H) führte Jagd-, Gärtnerei- und Drechslerwerkzeuge vor. Thematisch trat der Betrachter nun ins Freie hinaus, wo die Männer tätig waren. Vielsagend notierte Quandt: »Das edle Waidwerk [ist] Mittelglied zwischen Friedenslust und Kampfesernst; denn es galt, Bären und Wölfe zu erlegen.«⁶⁵ Das gesellschaftliche Motiv blieb auch hier zentral. Die ausgestellten Objekte charakterisierten eine friedfertige, das Böse bekämpfende Männer-Gesellschaft. Doch ein Negativpunkt trübte die Sicht, wie Quandt monierte. Der Schmuck der Jagdgeräte habe in früheren Zeiten dem edlen Sinn des adligen Jägers entsprochen, heute aber seien die Gerätschaften von Zierde überladen und daher nicht mehr zweckmäßig.⁶⁶ Damit war der Entwicklungsgang der Kunst und der Gesellschaft, wie ihn der Rundgang durch das Museum suggerierte, in diesem Saal schon angedeutet.

Der Übergang in die erste Bogengalerie (G, F) war fließend. Der Museumsbesucher wurde nun von den Feldarbeiten und Jagdvorgängen auf einen weiteren »Schauplatz der männlichen Beschäftigungen geführt, und es folgte nun was zu den Waffenthaten gehört.«⁶⁷ Chronologisch angeordnet, wurden hier die Turnierrüstungen und Turnierwaffen präsentiert. In langen Ausführungen beschreibt Quandt die Entwicklung des Rittertums und Turniergeschehens. Seine Vorstellungen von »Volksleben« verdeutlichen die Erklärungen zur Entstehung des Ritterstands. Zum Schutz der werktätigen Bevölkerung – dem bauerlichen und handwerkenden »Nährstand« – seien die Ritter von den Königen auf ihrem Herrschaftsgebiet verteilt worden. Auch der »Lehrstand« habe sich dank der Ritter »sorgenfrei den Wissenschaften und Künsten« widmen können. Das körperliche Training wiederum hätten sich die ritterlichen Beschützer in Turnieren angeeignet, um in ehrenvollem Kampf zu bestehen.⁶⁸

Die Rüstungen und Waffen nahmen den größten Teil der Räumlichkeiten im Museum ein (Räume B-G). Umso enger gewoben war Quandts Argumentationsfaden. Nachdem man die Turnierwaffen-Galerie verlassen hatte, betrat man die zweite Galerie (E, D, C) mit Kriegswaffen für den Kampf im Heer.

»Beim Eintritte in diese Gallerie [...] zeigt sich nicht die heitere Pracht, die uns aus den ritterlichen Waffen anstrahlt.« Der ehrenvolle Ritter, der den direkten Zweikampf gesucht hatte, war nun den Söldnerheeren gewichen, deren Schlagkraft von der Masse, der Größe der Artillerie und der Potenz des Heerführers geprägt war. Der Entwicklungsgang erklärte sich ganz einfach: Kraft und Mut des einzelnen Ritters, wie man es in der Turniergalerie erleben konnte, stand nun im Kontrast zu den Waffensmassen der »Heereshaufen«. Auch Ritterspiele späterer Zeiten seien nur noch ein Abklatsch der alten Turniere gewesen. Dieser Niedergang sei sowohl an der Bewaffnung und Rüstung wie auch an den mangelnden Tugenden ersichtlich geworden: »Zuletzt verwandelten sich die glänzenden Harnische völlig in Goldbrocatwesten, die sich so zu den alten Harnischen verhielten, wie die welche sie trugen, an Tüchtigkeit und Kraft sich zu ihren Ahnherren verhalten mochten.«⁶⁹

Mit ausführlichen historischen Informationen zu den Besitzern von Rüstungen und Waffen bestückt, betraten die Besucher am Ende der Galerie im Parterre des heutigen Mathematisch-Physikalischen Salons einen Raum mit Gewehren (B). In den *Andeutungen* erläuterte Quandt die Herkunft des Schwarzpulvers und das erste Auftreten von Gewehren. Die Waffen gehörten angeblich Leibwachen und waren mehr verziert als benutzbar. Spöttisch bemerkte er: »Bei Beschauung dieser künstlich verzierten Gewehre, drängt sich uns unwillkürlich die Betrachtung auf, dass es eine Zeit gab, in der man das Kriegswesen und den Soldaten selbst, als einen Luxusgegenstand behandelte, wodurch er allerdings sehr an Brauchbarkeit verlor, die Leibwachen sehr vermehrt wurden und der ganze Stand des Militärs, mehr den Charakter einer bewaffneten Hofdienerschaft annahm.«⁷⁰

Damit war der Übergang zu den Räumen geschaffen, die dem letzten großen Thema gewidmet waren: den Luxusobjekten (B, A) des augusteischen Zeitalters in Sachsen. Die Räume hatten einen festlichen Charakter. Mit kritischem Unterton verglich Quandt die höfischen Feste des Königshauses mit den politischen Umbrüchen in Europas Osten während des Großen Nordischen Krieges von 1700 bis 1721: »In jener stürmischen Zeit, als [...] der Osten von Europa den Doppelkampf innerer Entwicklung und äußerer Machtvergrößerung bestand, glänzte Sachsen in prächtigen Festen.«⁷¹ An das Gewehrka-

64 Zur »Vorzeit« und ihrer Rolle für die Gesellschaft siehe Quandt 1815, Sp. 961–973; Quandt 1819, Bd. 1, S. 27; Quandt 1831 (1), S. 9–48.

65 Quandt 1834 (1), S. XIV, 60. S. a. Brief von Quandt an Schnorr vom 1.1.1833, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 183v.

66 Quandt 1834 (1), S. 68–69.

67 HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 3v.

68 Quandt 1834 (1), S. 70–96, hier S. 71. Noch ausführlicher ist die Turniergeschichte im nachfolgenden Katalog zum Historischen Museum von Frenzel 1850, S. 18–83.

69 Quandt 1834 (1), S. 84–86, 112–116, die Zitate S. 86, 112. Im Brief von Quandt an Schnorr vom 1.1.1833, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 183v: »mit ritterlichen Waffen u Rüstungen zu Schimpf u Ernst [...] dem Ritterthum u der Heldenzeit ein Ende gemacht wurde.«

70 Quandt 1834 (1), S. 150–155, hier S. 155, S. a. S. XV: »[...] wenn in den ritterlichen Waffen sich ein Ernst im Kampfespiel zeigt, so verräth sich hier ein Uebergang des Ernstes zum Spiele.«

71 Quandt 1834 (1), S. 163. Die geschichtlichen Ereignisse rund um den schwedischen König Karl XII., der wegen seines Hegemonialstrebens

nett schloss ein Saal (B) mit »Prachtgeräth« an – hauptsächlich Pferdegeschirr und Zaumzeug. Verzierungen säumten die Decke, die den Ornamenten der ausgestellten Objekte entnommen waren.⁷² Dann folgte ein Zimmer mit »Waffen aus anderen Weltheilen, besonders aus dem Oriente«. Der mit historischen Zelttüchern ausgekleidete Raum erhielt ein morgenländisches Ambiente, und sollte an die »Türkenkammer« Augusts des Starcken und dessen orientalische Zeremonien erinnern.⁷³ Eigentlich wünschte sich Quandt, »dass gereiste Männer, welche die Trachten und Lebensweise fremder Völker kennen, uns über diese seltsamen und phantastisch gestalteten Waffen und Geräthschaften belehrten.« Doch weil er diese Kenner nicht zur Verfügung hatte, musste er sich in den *Andeutungen* auf die Abschrift und Übersetzung der Inschriften beschränken. Indem er überhaupt die Inschriften beachtete, ging er einen Schritt weiter als früher, als man die orientalischen Objekte nur als Requisiten und Trophäen behandelt hatte. Damit legte er eine Basis für weitere historische Untersuchungen.⁷⁴

Bevor die Besucher in die letzte Galerie (A) eintraten, durchschritten sie die Kleiderkammer mit fürstlichen Textilien.⁷⁵ Quandts Ausführungen zu den Luxusobjekten wurden immer kürzer und deuten an, dass er diese Gegenstände als unwichtig erachtete. Stücke aus der Sammlung des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. bezeichnete er als belanglos und führte stattdessen die königliche Gemäldesammlung an. »Den Geist dieses Regenten lernt man richtiger aus den von ihm gesammelten Kunstwerken beurtheilen, als aus einer Sammlung dieser Art, die ungleich weniger Belege zu seinem ausgebildeten Kunstsinne geben kann.« Und zu einem Paar Stiefel Napoleons, die im sächsischen Regen und Schlamm eingegangen und daher in Dresden verblieben seien, meinte er mit archivalischer Weitsicht, sie würden »im Laufe der Zeit und nach Jahrhunderten doch zu bedeutenden Merkwürdigkeiten werden« – aber nicht in seinen Augen.⁷⁶

Quandts Rundgang durch das Museum hatte einen moralisch-didaktischen Anspruch. Das »Sittengemälde« stellte einen historischen Entwicklungsgang dar, den die Besucher entsprechend abschritten. Dies hatte er schon 1832 im Konzept klargestellt: »Es tritt dies in der Gegeneinanderstellung des Zimmers J und Saales A als Anfang und Endpunkt dieses Museums deutlich hervor, wo in jenem der kunstreiche Hausrath, in diesem die glänzenden Prachtpferde aufgestellt sind.«⁷⁷ In den *Andeutungen* erklärte er noch deutlicher, dass in der Abfolge der Säle »der Gegensatz älterer und neuerer Zeit, von Häuslichkeit und Festespracht, von eisernem Ritterthum und glänzendem Hofleben, die Umwandlung von Sitten und Lebensweise, sich anschaulich darstellt.«⁷⁸ In Quandts Historischem Museum erlebte der Besucher, die Kunstwerke betrachtend, den Verfall der Gesellschaft vom Mittelalter bis kurz vor die revolutionären Umbrüche – ein Niedergang von häuslich-gesitteter Arbeits- und Festfreude hin zu Luxus, Prunksucht und Dekadenz.

Diesen Vorwurf an die Adresse der deutschen, ja europäischen, absolutistischen Gesellschaft hatte Quandt schon in früheren Schriften formuliert.⁷⁹ Wenn die Verbindung von Schönheit und Zweckmäßigkeit in den Kunstwerken verloren gehe, verliere sich in einer Gesellschaft auch der »wahre Kunstsinne«.⁸⁰ Diesen Verlust verstand er als Fehler der Geschichte. Ob eine Gesellschaft diesen Fehler beging und sich vom Schönen entfernte, war eine Frage des Zeitgeistes. Quandt unterschied hiervon den »Geist der Zeit«: »Der Wahn, der Aberglaube, der Irrthum sind Bildungsstufen, Durchgangspunkte, bisweilen, wie man sagen möchte, die ironischen Formen der Erkenntniß, der Gewißheit, der Wahrheit in gewissen Zeiten. Mag man dies den Zeitgeist nennen, aber was diese Mißverständnisse löst, was verkannt zum Grunde liegt, was sich immer wieder zurechtfindet, ist der Geist der Zeit. Der Zeitgeist beherrscht den Geschmack, der Geist in der Zeit bestimmt den Sinn für das Schöne.«⁸¹ Die Kunst des 17. Jahrhunderts verfiel demzufolge den Fehlern des

in Osteuropa in den Großen Nordischen Krieg verwickelt war, hatte Quandt im Kontext zweier Pistolen auf den vorangehenden Seiten beschrieben.

72 Quandt 1834 (I), S. 163–165. Dieser Saal kam wohl im Zuge der Umzugsarbeiten hinzu, ist er doch im Konzept von 1832 nicht erwähnt. Ursprünglich sollte Pferdegeschirr und Zaumzeug in der Langgalerie untergebracht werden; HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 5r–6v.

73 Quandt 1834 (I), S. 166; HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 6r. S. a. Schuckelt 2010, S. 14, 228–253; Lindau 1845, S. 231.

74 Quandt 1834 (I), S. 167–180, hier S. 167; Schuckelt 2010, S. 334. Die Abschriften wurden durch einen »Oberlehrer M. Fleischer« übersetzt.

75 Quandt 1834 (I), S. 181–182; HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 6r.

76 Quandt 1834 (I), S. 184–186.

77 HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 7r. Solche Aussagen erinnern an Quatremère de Quincy; vgl. Stara 2013, S. 132–134.

78 Quandt 1834 (I), S. XVI. Am deutlichsten im Brief an Schnorr vom 1.1.1833, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 183v: »Im letzten Saale werden die Schaurüstungen u Prachtgeschirre aus der Zeit

glänzender Hoffeste aufgestellt, welche einen starken Contrast zu dem Leben bilden, welches sich uns freundlich, gemüthlich u nahbar in Kunsterzeugnißen u Hausgeräthen darstellt, die man im ersten Zimmer findet.«

79 Quandt 1826 (I), S. 304–306.

80 Quandt 1834 (I), S. XVI.

81 Quandt 1847, S. 140. Quandt reagiert in diesem Text auf einen nicht eruierten Aufsatz über *Zeitgeist* als Tradition bestimmter Zeiten und Gesellschaften. Für ihn bedeutet *Zeitgeist* Moden einer Zeit, die einmal positiv oder auch negativ ausfallen. Sie sind nicht konstant. Die Konstante ist der Geist der Zeit, wobei der Zeitbegriff hier zeitenübergreifend zu verstehen ist. Unter Geist versteht Quandt den nach Schönheit strebenden, vernünftigen Gedanken. Dieses Streben der Vernunft ist der Geschichte der Menschheit inhärent und somit zeitlos, je nachdem, ob eine bestimmte Gesellschaft ihrem Zeitgeist entsprechend darauf reagiert oder nicht. Je nach Bildungsstand einer Zeit erhält die zeitlose Schönheit mehr oder weniger Aufmerksamkeit. Die Kunst übernimmt in dieser Entwicklungsgeschichte der Schönheit eine zentrale Rolle. Sie

Zeitgeistes, des Geschmäckerlichen, den Modeerscheinungen.⁸² Die Kunst des Mittelalters und der Renaissance jedoch, und ihr nachfolgend und von ihr lernend die Kunst seiner Gegenwart strebte nach tieferen Gründen. In Quandts Augen suchten diese Zeiten Schönheit umzusetzen. Der konstante Geist der Zeit oder einfacher gesagt, die immerzu positiv sich entwickelnde Menschheit, sollte über den Zeitgeist und seine Moden siegen.

Im Historischen Museum sollte die wissenschaftliche und ästhetische Präsentation hierbei helfen. Durch Betrachtung der Kunstwerke und Lektüre der historischen Zusammenhänge in den *Andeutungen* wurden die Besucher aufgeklärt. Sie sollten die Oberflächlichkeit der Barockzeit von der Tiefgründigkeit mittelalterlicher Gesellschaften unterscheiden lernen. Der Rundgang durch die Sammlung wurde zum sinnlichen und vergeistigten Kreislauf und die Erkenntnis der Entwicklung der Menschheit schloss direkt an die Vergangenheit an, »als noch ein Herzensschlag ein frisches Blut durch Kunst und Volksleben strömte.«⁸³ Das Museum war damit ein Ort der Bildung der Gesellschaft.

Vaterländische Geschichte sichtbar machen

Das Publikum des Historischen Museums nahm die neue Präsentation und Quandts *Andeutungen* positiv auf. So liest man im September 1834 in der *Allgemeinen Forst- und Jagdzeitschrift*, das Historische Museum sei »für den Jäger und Jagdfreund von

Interesse«, die Präsentation der ritterlichen Rüstungen würde »eine heitere und kräftige Wirkung hervorbringen« und Quandt habe mit den *Andeutungen* »durch treffende historische Notizen durchgehend dem Leser ein erwünschtes Geschenk bereitet.«⁸⁴ Das *Morgenblatt für gebildete Stände* rühmt 1836 die Optimierungsbestrebungen in den königlichen Kunstsammlungen Dresdens: »Besonders hat unter andern das vormals unter dem Namen der Rüstkammer bekannte historische Museum durch die lehrreiche und geschmackvolle Anordnung des Herrn von Quandt ungemein gewonnen.«⁸⁵ Auch in Reiseberichten, Memoiren und Führern durch Dresden liest man viel Positives: »Die Gebäude des Zwingers enthalten noch das [...] hauptsächlich unter Mitwirkung des, um die Kunst auf mannichfache Weise verdienten Kenners, von Quandt, so zweckmäßig als geschmackvoll zusammengesetzte historische Museum.«⁸⁶

Selbst der Name des Museums wurde so verstanden, wie ihn Quandt letztlich meinte: nämlich als Museum der Geschichte, vorwiegend Sachsens, in welchem die Menschen durch Anschauung belehrt wurden. Der Verleger und Buchhändler Paul Gottlob Hilscher betonte in seinem zweibändigen Werk zu den Dresdener Museen, das aus Anlass von Lindenaus Neuorganisation der königlichen Sammlungen 1835/36 erschienen war, dass die »Sammlung von Rüstungen, Waffen und andern geschichtlichen Merkwürdigkeiten [...] zur Kenntniss der Vorzeit, vorzüglich des sächsischen Volks [...] den Namen des historischen Museums« erhalten habe.⁸⁷ Auch der nachfolgende Katalog Friedrich August Frenzels von 1850 lobte die Einrichtung und so blieb sie bis zum Umzug 1877 ins Johanneum bestehen.⁸⁸

ist nämlich der sinnliche Ausdruck der Schönheit. Eine Gesellschaft ohne Sinn für Schönheit bringt auch keine gute Kunst hervor. Daher sollten Künstler idealerweise nur dem Geist der Schönheit dienen, nicht aber der Zeit. Ebd., S. 134. Siehe hierzu auch Quandt 1826 (1), S. 304–306; Quandt 1830–1833, Bd. 1, S. XIX; Quandt 1853, S. 36.

82 Quandt 1847, S. 138: »[...] das, was dem mittelalterlichen Christen das Mutterbild zur Madonna macht, macht es mir zum Bild der Liebe. [...] Denken Sie nur an die Kunstwerke, welche aus dem Zeitgeiste des 17. Jahrhunderts hervorgegangen und dadurch Bilder der Zeit sind! – Was jedem Menschen an diesen Producten unausstehlich ist, liegt nicht in den Gegenständen oder den Aufgaben, sondern dem Zeitgeiste, dem sie angehören.« Ebd., S. 139; Watteau gefalle, nicht weil er den Zeitgeist darstellte, sondern weil er ihn verspottete.

83 Quandt 1834 (1), S. IX. S. a. Waidacher 1993, S. 212–220.

84 *Allgemeine Forst- und Jagd-Zeitung*, 3./5.9.1834, Nr. 106, S. 420, 424. S. a. die Rezension von Karl Heinrich von Lang, in: *Literarisch-historische Zeitschrift*, 1835, Nr. 2, S. 44: »Daran gefällt uns [...] vornehmlich der Gedanke, bei allen Werken der Kunst das historische herauszuheben, und bei Bildnissen kurze Lebensumrisse der Vorgestellten zu geben.«

85 *Morgenblatt für gebildete Stände*, 12.4.1836, Nr. 88, S. 352. S. a. die Ausgabe vom 14.4.1842, Nr. 89, S. 356: »[...] während v. Quandt bereits 1834 Andeutungen über das historische Museum schrieb. Dieß großartige Lehrbuch der Vorzeit erklärt sich übrigens dem nicht gelehrten Besucher mit Hülfe des Führers am besten von selbst, und eine bloße trockene Beschreibung würde dem Alterthumsforscher nur viel Roh- erz in die Hände liefern.«

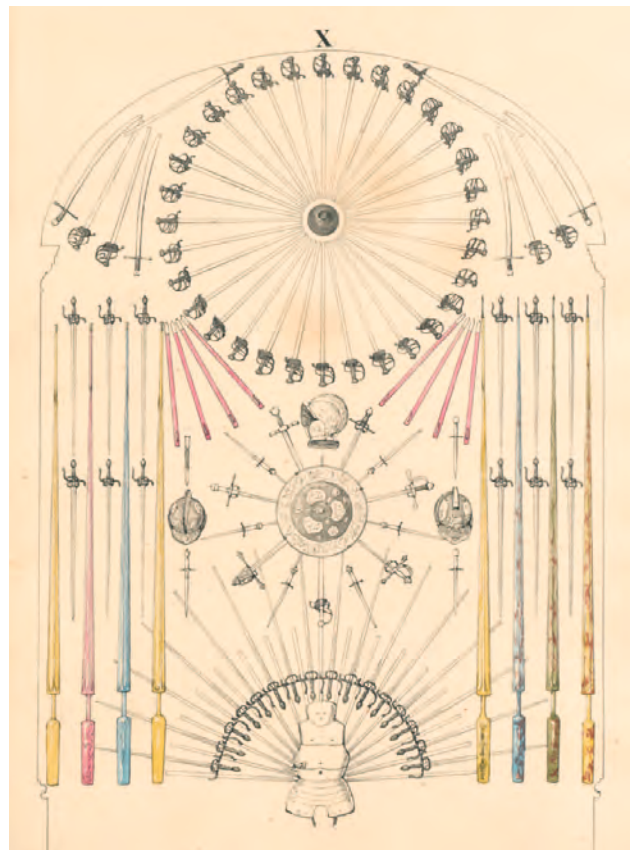
86 [Friedrich August Laun], *Memoiren von Friedrich Laun*, Bd. 3, Bunzlau: Appun's Buchhandlung, 1837, S. 128; Lindau 1845, S. 216. S. a. Friesen 1880, S. 321.

87 Hilscher 1835/36, Bd. 2, [S. 13]. Ebenso Lindau 1845, S. 215: »Die im historischen Museum enthaltenen, in Beziehung auf Völkerkunde und Kenntniß der deutschen Vorzeit überhaupt, besonders aber der sächsischen, großentheils historisch und ethnologisch wichtigen oder anziehenden Gegenstände, vorzüglich aber die Erinnerung an denkwürdige Personen und Ereignisse [...] verdienen einer besonderen Aufmerksamkeit gewürdigt zu werden.« S. a. Koetschau 1905, S. 92–94.

88 Frenzel 1850, S. 1–2. Frenzels Publikation schien nicht als offizieller Katalog gegolten zu haben. Gustav Klemm am 14.3.1859 und in dessen Nachfolge Wilhelm Schäfer am 22.5.1864 trugen dem Ministerium des Königlichen Hauses vor, Kataloge herzustellen. Schäfer machte geltend, dass seit Quandts *Andeutungen* von 1834 als offiziellem Katalog keine neue Publikation zum Historischen Museum erschienen sei; HStADD, 11125 Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts 1576–1945, 19243 Historisches Museum 1856–1866, fol. 46r–50r (Klemm); fol. 131r–132v (Schäfer). Das Ministerium des Königlichen Hauses lehnte das Angebot ab, da ein Umzug in neue Räumlichkeiten bereits in Planung war. Auch Grieben 1857, S. 119 bezeichnete Quandts und Frenzels Kataloge als ungenügend. Für Hinweise danke ich Christine Nagel. Zum Umzug ins Johanneum siehe Bloh 2005, S. 67.



79 Unbekannt nach Joseph Thürmer und Johann Gottlob von Quandt, Wandaufriß mit der Hängung von Rapiere, Dolchen, Scheiden, Degen-taschen und Wehrgehängen in der II. Bogennische des Paradesaales im ehemaligen Königlichen Historischen Museum Dresden, mit dem Wappen der Burggrafschaft Altenburg, 1836/77, Feder und Tusche, teilweise koloriert, 360 × 263 mm (Blatt), Dresden, Rüstammer, Inv.-Nr. T 215/40



80 Unbekannt nach Joseph Thürmer und Johann Gottlob von Quandt, Wandaufriß mit der Hängung von Rennzeug, Prunksturmhauben, Prunkschild, Brechscheibe, Rapiere, Säbeln, Dolchen und Stechlanzen in der X. Bogennische des Turniersaales im ehemaligen Königlichen Historischen Museum Dresden, 1836/77, Feder, teilweise laviert, 359 × 262 mm (Blatt), Dresden, Rüstammer, Inv.-Nr. T 215/40

Besonderen Anklang aber fanden die ornamentalen Anordnungen großer Mengen von Waffen, Rüstungsteilen und einigen textilen Stücken in den von Säulen gebildeten Nischen der Galerien (Abb. 79–81). Hierzu hieß es in der sechsten Auflage des beliebten Reiseführers *Merkwürdigkeiten Dresdens und der Umgegend* von Wilhelm Adolph Lindau: »Die Nischen und Felder hinter der langen Reihe der Harnische sind mit Schwertern, Lanzen, Schilden, Helmen, kurz mit Waffen, Turnier- und Paradegeräte der verschiedensten Art ausgestattet, die [...] schön gruppiert in den manchfachsten und bewundernswürdig

abwechselnden Formen und Figuren dem Auge des Beschauers einen freundlichen Anblick gewähren.«⁸⁹ Friedrich August Frenzel erklärte, dass es der Professor für Baukunst, Joseph Thürmer, gewesen sei, der »mit großem Geschmacke die einzelnen Stücke symmetrisch und in gefällig architektonischen Formen an den Wänden und Pfeilern« angebracht habe.⁹⁰

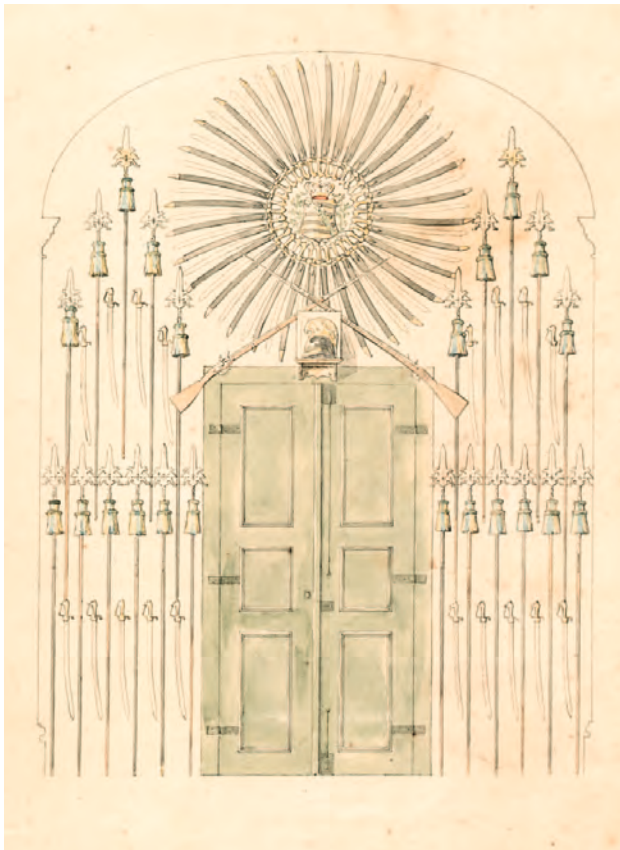
Dank einem über fünfzig Blatt umfassenden, undatierten Konvolut von Wandaufrißen, das im Archiv der Rüstammer erhalten blieb, lässt sich von den ornamentalen Hängungen in den drei Zwingergalerien ein genaues Bild machen.⁹¹ Die darge-

89 Lindau 1845, S. 225–226. S. a. Frenzel 1850, S. 91, 98, 106–107.

90 Frenzel 1850, S. 2. S. a. Heres 1987, S. 45–46. Als Vorlage sollen laut Frenzel die Dekorationen der Zeughäuser in London, Paris, Wien und Berlin gedient haben. Das Berliner Zeughaus wurde 1828 einem breiteren Publikum zugänglich gemacht, wobei eine Abbildung von Michael Carl Gregorovius der »Kunst-Rüstammer« eine ganz anders geartete Präsentation zeigt als diejenige von Thürmer und Quandt. Der Magazincharakter scheint musealisiert worden zu sein, was in Dresden nicht der Fall war. Die Abbildung in: [s. n.], »Das Berliner

Zeughaus«, in: *Mitteilungen des Deutschen Historischen Museums* 1992, Bd. 2, Nr. 6, Internetressource: www.dhm.de/magazine/zeughaus/Waffenarsenal.html [letzter Zugriff: 17.9.2018]. S. a. Neumann 1991/92, S. 159–179.

91 SKD, RK, Bibliothek, T 215/40, um 1845(?). S. a. Schuckelt 2010, S. 14; Bloh 2005, S. 62; Bäuml 2004, S. 18. Die Zeichnungen von unbekannter Hand lassen sich vielleicht mit der Antwort des Ministeriums des Innern auf ein Gesuch des Kunsthistorikers Ludwig Puttrich vom 4.11.1845 in Zusammenhang bringen, in: HStADD, 13458 SKD,



81 Unbekannt nach Joseph Thürmer und Johann Gottlob von Quandt, Wandaufriß mit der Hängung von kursächsischen und königlich-sächsischen Militär- und Gardewaffen sowie Raupenhelm in der Bogennische eines Zugangs zum Paradesaal im ehemaligen Königlichen Historischen Museum Dresden, mit dem königlich-sächsischen Wappen im Zentrum der Rosette, 1836/77, Feder und Tusche laviert, teilweise koloriert, 360 × 263 mm (Blatt), Dresden, Rüstkammer, Inv.-Nr. T 215/40

RK, Nr. 38b, [nicht paginiert]. Darin wird gutgeheißen, dass »Herr Frenzel die gewünschten Armaturen, im Locale der Sammlung selbst zeichne.« Beim möglichen Urheber könnte es sich also um Johann Gottfried Abraham Frenzel, der Schreiber beim Kupferstichkabinett war und als Vedutenstecher unter anderem Quandts Haus dargestellt hat, handeln. Die in der Rüstkammer überlieferte Zuschreibung an Friedrich Martin Reibisch oder Friedrich August Rahnfeld konnte dagegen nicht nachvollzogen werden. Gemäß mündlicher Mitteilung von Jutta von Bloh existiere in den Akten der Rüstkammer eine Notiz über ungenügende Zeichnungen im Zusammenhang mit einem Führerprojekt für das Historische Museum von Friedrich August Rahnfeld. Diese Notiz wurde mit dem Konvolut der Wandaufrisse in Verbindung gebracht, die jedoch qualitativ außerordentlich gut und detailgetreu sind. Zur Datierung siehe unten Anm. 93.

- 92 Die gesamthaft fünfzig Blätter mit Zeichnungen sind in drei Abteilungen unterteilt, denen ein Deckblatt vorangeht. Ein Titelblatt ist nicht vorhanden. Das Deckblatt ordnet die nachfolgenden Zeichnungen den Sälen zu und hält deren Anzahl fest: »1. Galerie. Turniersaal. 17. Blatt. 2. Galerie. Schlachtsaal. 16. Blatt. 3. Galerie. Paradesaal. 16. Blatt.«
- 93 *Inventare des Historischen Museums 1836–1838*, in: HStADD, 13458 SKD, RK, Lieber-Nr. 77–88, 90, 92–93. Eine Stichprobe im *Inventarium über die in dem Turnier=Saale des königl. historisch: Museums zu Dresden befindlichen Gegenstände*, Lieber-Nr. 77 stimmt exakt mit den Zeichnungen überein. Für die Datierung der Zeichnungen von

stellten Waffen sind so genau wiedergegeben, dass Kenner der Rüstkammer einzelne Objekte eruieren können.⁹² Zudem lässt sich feststellen, dass die Zeichnungen genau den Inventaren von 1836–38 entsprechen.⁹³

Im Konzept von 1832 hatte Quandt vorgeschlagen, »die Wand selbst mit Degen, Schwertern, He[T]men, Schildern zu bekleiden [...], aus welchen eine Art Mosaik gebildet werden könnte.«⁹⁴ Mit einer solchen Präsentationsform ging ein Verlust des alten Magazincharakters der Rüstkammer einher.⁹⁵ Am stärksten bedauerte dies wohl der Maler Wilhelm von Kügelgen in einer Schilderung der Stimmung in der alten Rüstkammer: »Die Waffen standen und hingen da sämtlich noch ohne Gepränge und Ostentation, wie zu der Zeit, da sie im Gebrauch gewesen, und auch die Luft schien noch dieselbe, die Johann Friedrich und Kurfürst Moritz schon geatmet, wenn sie durch diese Räume schritten. Aber gerade dieser Moderduft schien mir das beste: er war die Melodie des Heldenliedes, das die Wände sangen. Später, nach 1830, als der Fortschritt auch in Sachsen einbrach, wollte man es besser machen und stellte diese Waffen [...] in den hohen, hellen Korridoren des Zwingers auf. Man ordnete nun die alten Mordgewehre zu glänzenden Sonnen oder freundlichen Rosetten und Girlanden an den Wänden, verbannte jenen mysteriösen Geruch der Vorzeit und nahm der Sammlung endlich selbst den Namen, indem sie jetzt ganz elegant Historisches Museum heißt. Das ist der Fortschritt des Geschmacks.«⁹⁶

Doch Quandt ging es um mehr als Geschmack. Die großen Fenster im Zwinger fluteten die hohen Säle mit viel Licht und vertrieben den Muff der »alten landesherrlichen Rüstkammer« zugunsten der vielfach gelobten, neuen Aufstellung der Gegen-

Interesse ist ein Vorentwurf des Inventars zum Schlachtsaal in den Akten der Rüstkammer: HStADD, 13458 SKD, RK, o. Nr. [5], »B. Im 2ten Saale sind untergebracht«, datiert in Bleistift auf 1836. Hier stimmen nicht alle Details mit den Zeichnungen überein. Einer Notiz zu den Waffen im dritten Bogen ist zu entnehmen, dass erst später Streitkräfte hinzugekommen seien. Dies würde Unstimmigkeiten erklären. Damit kann ausgeschlossen werden, dass es sich bei den Wandaufriß um Entwurfszeichnungen von Joseph Thürmer selbst handelt, der schon 1833 verstorben war. Als *terminus ante quem* kann nur der Umzug von 1877 ins Johanneum gesetzt werden, da bis zu diesem Jahr weder ein genauer Katalog noch ein neues Inventar erstellt wurde, was für einen Vergleich unabdingbar wäre. Für zahlreiche Hinweise danke ich Gernot Klatte. Zur Zuschreibung siehe oben Anm. 91.

- 94 HStADD, 13458 SKD, RK, Nr. 46, fol. 3v–4r. Zu symmetrischer Präsentation von Glasmalereien s. a. Quandt 1834 (1), S. 16.
- 95 Heres 2006, S. 96. Ornamentale Präsentationen von Waffen zur Beförderung des Sinnes für Geschichte und Traditionen reichen bis in Zeughäuser und Rüstkammern des frühen 18. Jahrhunderts zurück. Traktate beschreiben zudem den Effekt von Kuriosität und Vergnügen, welchen entsprechende Einrichtungen auf das Publikum hatten; siehe Neumann 1991/92, S. 160. S. a. Friesen 1880, S. 321.
- 96 Kügelgen 1959 [1870], S. 126. S. a. Weddigen 2008, S. 216–219, Heres 1987, S. 46.

stände.⁹⁷ Die »glänzenden Sonnen« und »freundlichen Rosetten« waren Mittel zum Zweck. Sie verhalfen dem aufzuklärenden Bürger zur geistigen Erleuchtung. Quandt selber versprach sich von der ornamentalen Aufstellung eine »heitere Laune«.⁹⁸ Sie sollte in vergangene Zeiten versetzen. Ernst Förster verstand das Anliegen und schrieb in seinem *Handbuch für Reisende in Deutschland*, im Historischen Museum sei »alles vollkommen anschaulich zusammengestellt, so dass man an Zeit und Ort der alten Ritterspiele sich versetzt sieht.«⁹⁹

In den *Andeutungen* von 1834 versuchte Quandt aufzuzeigen, wie einstige Gesellschaften von Kunst durchdrungen gewesen waren. Dieses Anliegen konnte er nicht nur durch die Präsentation reinen historischen Wissens erzielen, da zu viele Informationen zu den Werken verloren gegangen waren. So zielte er durch die dekorative Gestaltung der Ausstellungsräume darauf ab, ein Gefühl für die Rolle der Kunst in historischen Zeiten zu vermitteln: »Geschichte und Dichtung einer Zeit [machen] ein Gesamtes [aus], das in der Anschauung zum Ganzen werden muss. Es würde ebenso einseitig seyn, sich blos an Thatsachen zu halten, ohne in die Idee einzudringen, als es einseitig wäre, die Begebenheiten nach dem idealen Gepräge der Dichtung sich vorzustellen.«¹⁰⁰ Quandt verstand unter Geschichte die realen Geschehnisse einer Zeit und unter Dichtung die Idealformen der Kunst, die auf einen tieferen, die Gesellschaft zusammenhaltenden Sinn referierte. Beide waren eng miteinander verschränkt und wurden besonders in den verschiedenen Kunstformen sinnlich wahrnehmbar.

Erste solche Authentizität vermittelnden Präsentationsformen waren bereits am Ende des 18. Jahrhunderts in Frankreich entstanden, als durch die revolutionären Enteignungen der Kirchen zahlreiche mittelalterliche Kunstwerke konfisziert und präsentiert worden waren. Gerade auch die französischen Konfiskationen im Rheinland und vor allem in Italien ab 1794/1796, die zu intensiven Diskussionen über die Wichtigkeit der ursprünglichen Entstehungskontexte von Kunstwerken geführt hatten, spielten hierfür eine wichtige Rolle.¹⁰¹ So hatte Alexandre Lenoir, Gründer und erster Leiter des *Musée des Monuments français* in Paris, ab 1795 die Kunstobjekte nach ihrer Entstehungszeit geordnet und jedem Jahrhundert einen Raum gewidmet. Diese »Jahrhundert-Räume« gestaltete er gemäß dem

Charakter ihrer jeweiligen Zeit. So erhielt die Kunst des 13. Jahrhunderts spitzbogige Gewölbe und Durchgänge, Glasmalerei an den Fenstern und Totenleuchten als gedämpfte Lichtquellen. Anders als Quandt ging es Lenoir freilich nicht um eine Aufwertung mittelalterlicher Kunst, vielmehr diente die düster anmutende Präsentation einer Entwicklungsgeschichte, welche die Errungenschaften der nachfolgenden Kunstepochen in umso hellerem Licht darstellen sollte.¹⁰² Ob Quandt vor der Schließung des Museums 1816 in Paris war, ist nicht bekannt. Dennoch waren ihm Beispiele kontextualisierender Präsentationen mittelalterlicher Kunstwerke wie in der Löwenburg in Kassel oder im Gotischen Haus in Wörlitz sicherlich bekannt. Zudem errichtete er selber in seinem Wohnhaus Anfang der 1820er Jahre einen neugotisch inszenierten Mittelalterraum für Skulpturen und Glasmalereien des 15. und 16. Jahrhunderts.¹⁰³

Quandts Inszenierung im Historischen Museum Dresden diente ihm, im Gegensatz zu Lenoir in Paris, eben gerade dazu, ein leuchtendes Mittelalter zu zeigen, auf welches Niedergang und erneuter Aufstieg folgte. Quandt wertete mit szenographischen Techniken die spätmittelalterlichen Gegenstände der Kunst und des Kunsthandwerks auf und ging mit dieser Präsentation in einem öffentlichen Museum dieser Größe neue Wege. Die auf die Ausstellungsgegenstände Rücksicht nehmende Innenraumgestaltung, wie sie dann in den Nationalmuseen immer häufiger gepflegt wurde, breitete sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts rasant aus. Die architektonisch anmutenden Waffenornamente übernahmen dabei in gewisser Hinsicht jene Authentizität vermittelnde Rolle, welche später auch den eklektischen Kombinationen originaler Architekturteile mit historischen Nachbauten in den *Period Rooms* der Nationalmuseen zugewiesen wurde.¹⁰⁴

Die gotische Formsprache der Waffenornamente zeugte zudem von einem patriotischen und quasi-religiösen Mittelalterideal mit Nachwirkungen bis in die Gegenwart.¹⁰⁵ Sie waren visuelles Zeichen für die Verschränkung von Historizität und Ästhetizismus. Quandt wollte Geschichte über das geistige Erlebnis hinaus sichtbar machen – eine Sichtbarkeit von Geschichte, die durch ihren volksbildenden Charakter schließlich auch im Alltag, in der Gesellschaft und in der Nation, wie sie sich im Sachsen der 1830er Jahre auszubilden begann, evident

97 Friesen 1880, S. 321.

98 Quandt 1834 (1), S. XIV.

99 Förster 1847, S. 236. Siehe auch Quandt 1834 (1), S. 96: »[...] zu beiden Seiten desselben [Harnisches] sind zwei Heroldstäbe angebracht als Verkündiger des Ritterthums, welches unsere Phantasie in der eisernen Schaar, die sich den Saal entlang aufstellt, in vormaliger Kraft, Kühnheit und Herrlichkeit erblickt.« S. a. Kügelgen 1959, S. 126: »Gleich unten auf dem dunkeln Hausflur standen vor dem Treppeneingang als Schildwachen zwei schwer geharnischte Figuren, die einen schon im voraus in die erforderliche Stimmung brachten.«

100 Quandt 1834 (1), S. 95–96.

101 Savoy 2011, S. 216–226.

102 Brückle 2015 S. 19–23; Thome 2015, S. 77–80.

103 Wörlitz, Kassel und weitere frühe Beispiele diskutiert bei Brückle 2015, S. 151–168. Zu Quandts Mittelalterraum siehe oben Kap. *Vorbildliche Maler. Die Alten Meister in der Sammlung*.

104 Thome 2015, S. 82–86; Brückle 2015, S. 23–24, 168–169.

105 Quandt 1834 (1), S. IX–X. S. a. Waidacher 1993, S. 212–220, 231–239.

würde. Mit seinem Geschichtsbild, das er im historischen Museum entworfen hatte, verfolgte er letztlich weniger ein streng historisch-wissenschaftliches, sondern ein pädagogisches Ziel. Sein Publikum war breit gefächert und sein Ausstellungsführer ein Cicerone, der »nicht eher spricht, als man ihn befragt, und folglich den Beschauer in seinen eigenen Betrachtungen nicht stört.«¹⁰⁶ Das präsentierte Objekt stand weniger im Mittelpunkt als dessen historischer Kontext und vertrat typologisch gewisse Tugenden und Gesellschaftsbilder. Die Präsentation hatte bewusst den Besucher vor Augen und wollte ihn zu Erkenntnissen führen. Geschichtswissenschaftler wurden auf Quellen und weiterführende Literatur verwiesen. Quandts Einrichtung des Historischen Museums hatte damit ein publikumsorientiertes Vermittlungsziel, das ganz im Sinn der ästhetischen Bildung seiner Zeit bestand und bis heute in den Anliegen der Museumspädagogik – heute diskret meist »Bildung und Vermittlung« genannt – nachhallt.¹⁰⁷

Dass aus Quandts Ausstellung und seinen *Andeutungen* ein wissenschaftliches Problem folgte, formulierte bereits 1859 der Hofbibliothekar Gustav Klemm: »Die Aufstellung dieser Gegenstände fand in den Jahren 1834 ff. statt und war von dem damaligen Standpunkt der Wissenschaft aus betrachtet, durchaus nicht unzweckmäßig zu nennen. [...]. Die Alterthümer des europäischen Mittelalters waren nur sehr fragmentarisch bear-

beitet worden und den verdienten Männern, welchen die neue Ausstellung jener Sammlung übergeben wurde, standen jene reichen Hülfsmittel noch nicht zu Gebote, welche seitdem die Culturgeschichte hervorgerufen hat. Gegenwärtig aber, wo die Culturgeschichte zur Culturwissenschaft sich auszubilden begonnen hat, wo reiche Hülfsmittel vorhanden sind, ist es wohl an der Zeit den außerordentlichen wissenschaftlichen Schatz, den das Königl. Museum darbietet, in eine den ernsten Kenner mehr befriedigende Form zu bringen.«¹⁰⁸

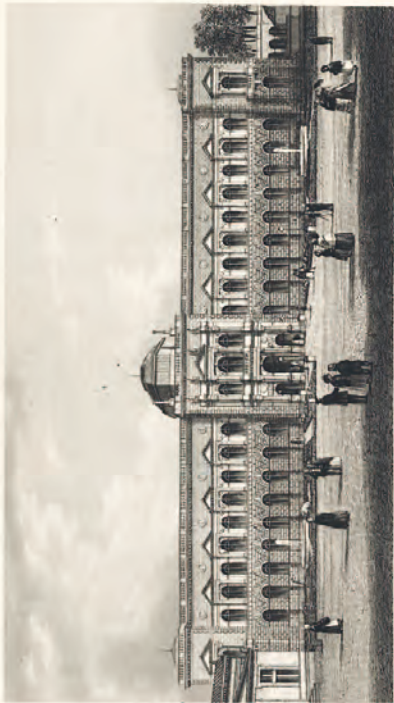
Dennoch hatte Quandt durch die ästhetische Präsentation einer historischen Entwicklung der Kultur in Sachsen eine museale »Visualisierungsmaschine« erschaffen, wie dies die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts entstehenden Nationalmuseen werden sollten. Er hatte mit seinen Mitarbeitern eine Präsentation entwickelt, welche die Kunstgegenstände nicht nur durch die kulturgeschichtlichen Ausführungen in seinen *Andeutungen*, sondern vor allem auch mittels einer auf Eindrücklichkeit abzielenden Szenographie kontextualisierte.¹⁰⁹ Sein Historisches Museum gehört in dieser Hinsicht zu den sehr frühen Versuchen einer nationalgeschichtlich-sächsischen Institution, welche von Anfang an kritisiert, aus wissenschaftlicher Perspektive ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überholt, namentlich aber erst 1992 mit der lange geforderten Rückbenennung in Rüstkammer gescheitert war.

¹⁰⁶ Quandt 1834 (1), S. XVIII–XXI, hier S. XIX.

¹⁰⁷ Zirfas 2016, S. 29; Vieregg 1991, S. 106–111. S. a. Waidacher 1993, S. 86–87, 212–220.

¹⁰⁸ HStADD 11125 Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts 1576–1945, 19243 Historisches Museum 1856–1866, fol. 46r–50r.

¹⁰⁹ Vedder 2010, S. 170. S. a. Brückle 2015, S. 168–169.



DES KÖNIGL. MUSEUMS ZU DRESDEN.

Der Begleiter
 durch die
GEMÄLDE-SÄLE
 des
Königlichen Museums
 zu Dresden
 von
J. G. v. Quandt.

Mit Titeltupfer und Grundriss.



DRESDEN,
 Verlag der Königl. Hofbuchdruckerei von C. C. Meinhold & Söhne.
 1856.

1886-69
 D

ORDNUNG UND KONSERVIERUNG: Die Königlich-Sächsische Gemäldesammlung

Zeitgleich mit der Einrichtung des Historischen Museums begann Quandt in offiziellem Auftrag für die Königlich-Sächsische Gemäldesammlung zu arbeiten. Auch diese Tätigkeit war eine Folge der Reformen des Staatsministers Bernhard August von Lindenau. Anfangs der 1830er Jahre wurde Quandt als private Fachperson beigezogen. 1836 wurde er Mitglied der neu gegründeten Galeriekommission, die den Sammlungsinspektor unterstützte. Die Aufgaben, mit denen Quandt beschäftigt war, betrafen die Konservierung zahlreicher Gemälde sowie Neuhängungen gemäß den neusten Ordnungskriterien in der Gemäldegalerie. Eng damit zusammenhängend und von Quandt mit großem Engagement angegangen war die Frage eines Galerienubaus, von dem man sich für Konservierung und Präsentation Besserungen erhoffte. Im Jahr nach der Eröffnung des neuen Museumsgebäudes von Gottfried Semper erschien Quandts *Begleiter durch die Gemälde-Säle des Königlichen Museums zu Dresden* (Abb. 82)

Christoph Schölzel hat in seiner Dissertation über die Restaurierungsgeschichte der Dresdener Gemäldegalerie detailliert auf Quandts Rolle in Restaurierungs- und Konservierungsfragen hingewiesen.¹ Nachfolgende Ausführungen heben daher nur einige Aspekte dieser Beschäftigung hervor und fokussieren verstärkt auf die Hängungsproblematik, die für Quandts Kunstverständnis von zentralem Interesse sind.

Konservierungsfragen

Johann Gottlob von Quandt äußerte sich schon früh über die Königliche Gemäldegalerie in Dresden. 1816 schrieb er einen Bericht über die Neueinrichtung des Inspektors Karl Friedrich Demiani, die einige Bilder in gutes Licht gerückt habe. Dieser erste Text über die Dresdener Gemäldesammlung war weit-

gehend positiv und verstand die Präsentation der Bilder vor dem Hintergrund der schwierigen räumlichen Bedingungen im Stallhofgebäude am Jüdenhof in Dresden (Abb. 83).² Sechs Jahre später erschien im *Kunstblatt* ein anonymes Artikel, der wahrscheinlich von Quandt stammt, sich über den Zustand der Bilder empörte und zu sofortigen Konservierungsmaßnahmen aufrief: »Es ist Zeit, denjenigen, die der unschätzbaren Galerie in Dresden vorstehen, öffentlich zuzurufen; [...] Ihr seyd nicht allein Eurem König, dem Eigenthümer, der Euch diesen Kunstschatz zur Wahrung anvertraute; Ihr seyd es dem edeln Vaterlandsstolz aller Sachsen, aller Deutschen; ihr seyd es dem ganzen gebildeten Europa, der Vor- und Nachwelt, der Forschung und der Uebung, der Geschichte und dem Fortschreiten der Kunst schuldig, für die Erhaltung des Schönsten was die größten Meister entschwundner Jahrhunderte geleistet haben, werththätig zu sorgen!«³ Dieser Aufruf im *Kunstblatt* war der Auftakt zu mehreren Artikeln über den Zustand der Gemäldegalerie. Während der 1820er Jahre war er hierin einer der federführenden Meinungsmacher.

Das alte Galeriegebäude am Stallhof war in Quandts Augen das größte Problem für den schlechten Zustand der Gemälde und ihre unvorteilhafte Präsentation (Abb. 84). Große jahreszeitlich bedingte Temperaturunterschiede in den ungeheizten Ausstellungssälen und der Ruß der Kohleheizungen der Stadt schaden den Gemälden beträchtlich.⁴ Dies prangerte er über Jahrzehnte hin bis zum Baubeginn des neuen Museums durch Gottfried Semper im Jahr 1855 immer wieder an. Wilhelm Schäfer bezeichnete daher noch ein Jahr nach dessen Tod Quandt als »[...] namentlich unser[en] für die Galerie seit 40 Jahren wahrhaft väterlich besorgte[n] Kunstkenner [...]«.⁵

Ausgehend von der Kritik am alten Galeriegebäude beschäftigte sich Quandt mit Restaurierungsfragen. Er hatte viel darüber gelesen, wenn ihm auch die praktischen Erfahrungen fehl-

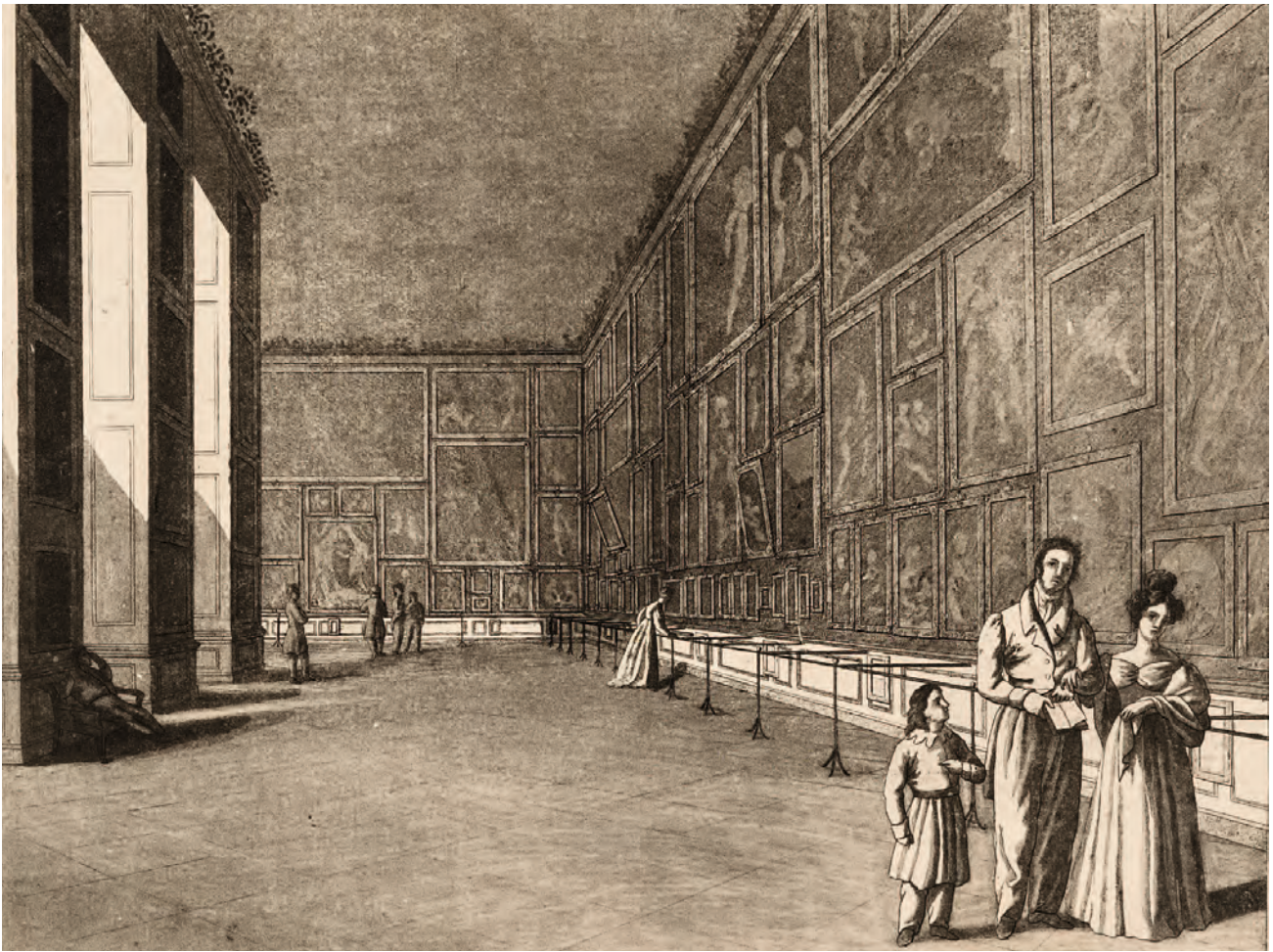
1 Schölzel hat zudem Quandts restaurierungstechnische Aufsätze erfasst und erläutert, weshalb sie hier nicht systematisch bearbeitet und nur punktuell erwähnt werden; Schölzel 2012, S. 45–56, 123–125, 140–148, 157–180, 195–239, 248–250, 262, 364–368.

2 »Daß durchgängig keine historische Folge in der Aufstellung der Gemälde beobachtet wurde, kann Keinen befremden, der das Local kennt.« Quandt 1816 (1), S. 831–843. Über Demianis Neuhängung siehe Schölzel 2012, S. 139.

3 Zitiert nach -t. [Quandt] 1822, S. 372; s. a. Friesen 1880, S. 322–324; Kat. Dresden 1856, S. 59; Schölzel 1994, S. 7; Rudloff-Hille 1972–1975, S. 59; vgl. Schölzel 2012, S. 146–147.

4 Kat. Dresden 1856, S. 58; Quandt 1842, S. 9–11, 25, 30–33, 47–50; Schäfer 1860, S. 98–99. Zum alten Galeriegebäude siehe Weddigen 2008, S. 42–53; Pilz 2006, S. 145–150; Heres 2006, S. 124–128; Schäfer 1860, S. 44–47.

5 Schäfer 1860, S. 99.



83 Anonym, *Vue d'une partie de la galerie royale de Dresde (appelée galerie interieur ou italienne) comme elle était à l'an 1830*, nach 1830, Aquatintaradierung, 298 × 247 mm (Platte), Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. A 1995-3216

ten.⁶ In seinem langen Kampf um eine bessere Erhaltung der Kunstwerke konnte er auf Schützenhilfe vieler Kunstkenner und Beamten zählen, welche die Dresdener Zustände ebenfalls anprangerten.⁷ Johann Georg Friedrich Freiherr von Friesen, der die Oberaufsicht über die Kunstsammlungen innehatte, überreichte dem König im Zuge der zahlreichen öffentlichen Angriffe auf die Zustände in der Gemäldegalerie im Jahr 1823 Forderungen zu verbesserten Konservierungsmaßnahmen. Er legte ein ausführliches Schreiben Quandts bei, in welchem dieser anhand von Vergleichen mit italienischen, französischen

und deutschen Gemäldegalerien die Notwendigkeit verbesserter Konservierungsmaßnahmen erörterte. Quandt beschrieb die Gemäldegalerien aller Länder als »Sammlungen von Gemälden, [...] welche über die Cultur u Sinnesweise verschiedener Völker u Zeitalter oft die hellsten Blicke aufschließ[en] u das klarste Verständnis eröffne[n]. Auch benützte man Gemäldesammlungen als Mittel zur Volksbildung. Denn gewiß ist der Sinn für das Schöne die Blume aller geistigen Entwicklung.« Die Konservierung der Gemäldegalerie sei nichts weniger als die »Quelle der Belehrung für Künstler u der Geisteskultur der

6 Quandt 1842, S. 11: »Ich bitte mir zu vergönnen, meine allgemeinen Ansichten über Wiederherstellung alter Gemälde hier aussprechen zu dürfen, wo sich dann die Anwendung auf das Einzelne leicht machen lässt.« Die dazugehörige Anm. 9, S. 20 verweist auf Lexika zur Restaurierung. Quandt hat aber anscheinend die Abnahme eines Gemäldes von einer Leinwand und Aufziehen auf eine neue Leinwand bei einem ihm bekannten Restaurator – wenigstens durch Anschauung – gelernt. Er beschreibt sie ebd., S. 22–23. Zudem rezensierte er Restaurierungs-

literatur; Quandt 1828 (1), S. 33; Quandt 1829 (3), Nr. 155, Sp. 593–600; Schölzel 2012, S. 177. Verschiedene Bücher über Restaurierung in seiner Bibliothek: Kat. Quandt 1860 (1), S. 193.

7 Zu den Diskussionen um die Restaurierung im frühen 19. Jahrhundert und weiteren Kritikern an den Zuständen der Gemälde siehe Schölzel 2012, S. 131–147. Goethe äußerte sich auch mehrfach über den Zustand in Dresden; siehe Rudloff-Hille 1972–1975, S. 55–62.

Menschen im allgemeinen.«⁸ Damit appellierte er an die Staatsverantwortung des Königs, sich der Probleme dieser volksbildenden Institution anzunehmen.

Quandt hegte jedoch erst nach dem Tod von Friesen echte Hoffnungen auf Veränderung, wie er in einem Brief an den Berliner Bildhauer Christian Daniel Rauch berichtete. Zu viele Künstler und Inspektoren hätten bis anhin versichert, es seien keine Maßnahmen zu treffen. Im Januar 1824 äußerte er gegenüber Rauch, der römische Restaurator Pietro Palmaroli würde nach Dresden berufen, um den Zustand der Gemälde in Dresden zu begutachten. Quandt hatte den Namen des Italieners in die Diskussion eingebracht, weil er ihn von seinen Italienreisen kannte und seine Restaurierungsarbeit wertschätzte.⁹ Mit guten Argumenten und einem starken Netzwerk vermochte er 1826 die Berufung dieses weithin gerühmten Restaurators nach Dresden durchzusetzen.¹⁰ Die Anstellung des Italieners war von einer Polemik in den Kunstzeitschriften begleitet und wurde sogar in der im ganzen deutschsprachigen Raum vertriebenen, täglich erscheinenden *Allgemeinen Zeitung* aufgegriffen. Besonders die Restaurierung der *Sixtinischen Madonna* von Raffael löste einen Expertenstreit aus. Der Dresdener Inspektor der Gemäldegalerie Johann Friedrich Matthäi, Karl Friedrich von Rumohr, einige Berliner Restauratoren und später auch Johann David Passavant äußerten sich gegen Palmaroli. Quandt verteidigte ihn vehement und erhielt Unterstützung von deutschen Künstlern in Rom, dem preußischen Hofmaler Karl Wilhelm Wach, dem Berliner Bildhauer Christian Daniel Rauch, dem

Sekretär der Königlichen Akademie der Künste, Ernst Heinrich Toelken, dem Verfasser der *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Athanasius Graf Raczyński und von Sulpiz Boisserée.¹¹

Quandts Aktivitäten im Restaurierungswesen gehen einher mit einer Aufwertung der Restaurierung als eigenständiger Disziplin. Ihre Techniken wurden bis anhin zumeist innerhalb der Ateliers weitergegeben, publik wurden die Arbeiten kaum. Die polemisch geführte Diskussion um die Restaurierung der *Sixtinischen Madonna* durch Palmaroli zeigt eine Verschiebung auf, die das restaurierte Kunstwerk in den Fokus öffentlichen Interesses rückt. Die Restauratoren traten in den Blickpunkt, weil sie als Konservatoren der bedeutenden Kunstwerke agierten. Dank ihrer Arbeiten erhielt Kunst Dauerhaftigkeit und somit dauerhafte Wirkmacht. Das Engagement Quandts ist in diesem Kontext zu verstehen. Entsprechend beschrieb es Julius Hübner in seinem einleitenden Rückblick auf die Galeriegeschichte im Galeriekatalog von 1856, wo er hervorhob, dass Quandts Aufsätze »mit all der Wärme geschrieben sind, welche den für die Galerie ächt patriotisch besorgten, trefflichen Mann bezeichnet.«¹² Ähnlich positiv äußerte sich Sulpiz Boisserée, der Quandts leidenschaftlichen Einsatz lobte und die neuste Publikation von Christian Köster, *Über die Restauration alter Oelgemälde* von 1827, kritisierte, weil sie ohne Kenntnis von Quandts Aufsätzen über Restaurierung geschrieben worden sei.¹³ Quandt selber begrüßte die Entwicklungen im Restaurierungswesen und die Publizität der Konservierungspraxis. Dennoch gehörte seiner Ansicht nach nicht nur Kenntnis der

8 Johann Georg Friedrich Freiherr von Friesen, *Vortrag an Se. Kgl. Maj. die Schadhaftigkeiten einiger Gemälde der Galerie u. Vorschläge wegen deren Restauration betr.*, 19.6.1823, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII Nr. 13, Acta die Gemälde-Galerie betr., 1821–1824 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 5, fol. 15v–18r; Quandts Schreiben ebd., fol. 18v–21v, Zitate fol. 18v, 20r. S. a. Schölzel 2012, S. 146–149. Der Appell an den Staat, Kunst zu fördern, ist ausführlich beschrieben in: Quandt 1826 (1), S. 297–312; Quandt 1857, S. 1133–1134. Diese Schrift übergab er auch dem Prinzen Johann von Sachsen. Dieser erweckte Quandts Erwartungen, denn er hatte in einem Vortrag feinsinnig über die bildenden Künste und ihre Rolle für die Volksbildung gesprochen; Quandt an Unbekannt, 16.9.1827, in: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv (Stiftung der Stuttgarter Zeitung).

9 Brief von Quandt an Rauch vom 22.1.1824, in: Berlin, SMB, Zentralarchiv, Nachlass Rauch XI.3. Briefe von: Böttiger, 1822–1832, fol. 30v. Die Verhandlungen mit Palmaroli waren in diesen Wochen im Gange, so dass Quandt hier dem Berliner Bildhauer Neuigkeiten berichtete. Zu den genauen Daten im Verhandlungsprozess siehe Schölzel 2012, S. 148–149, 155–156.

10 Ausführlich über Palmarolis Tätigkeit siehe Schölzel 2012, S. 155–177; Schölzel 1994, S. 5–24. S. a. Schölzel 2005 (1), S. 98–103; Neidhardt 2005 (1), S. 80; Briel 1984, S. 17; Rudloff-Hille 1972–1975, S. 59–61; Grossmann 1925–1928, S. 144; Friesen 1880, S. 316–317, 320.

11 Anonym [Quandt] 1826, S. 118–119; Quandt 1826 (3), S. 1–7; Quandt 1827 (1); Zusammenfassung dieser Schrift und der Palmaroli-Polemik, in: Beilage zur AZ, 1827, Nr. 138, S. 549–550; Quandt 1828 (1); Quandt

1842, S. 3, 12–16, 19–24; Quandt 1856, S. 82. S. a. den Bericht Matthäis vom 3.8.1831, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII. Nr. 15, Acta die Gemälde-Galerie betr., 1831–1833, fol. 70ff. (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 7, fol. 5v–6v; Raczyński 1836–1841, Bd. 2, S. 664, Bd. 3, S. 214–215; Kat. Dresden 1856, S. 59–61; Schäfer 1860, S. 99–103, 197–199; Schnorr 1898, Jg. 7, Nr. 1, S. 85. Rauchs Unterstützung geäußert in zwei Briefen an Quandt vom 25.3.1824, in: SLUB, Mscr. Dresd., App. 70 und 25.8.1827, in: Nürnberg, Historisches Archiv des Germanischen Nationalmuseums, Autographen K. 27. Zu Sulpiz Boisserée siehe seinen Brief an Quandt, nicht datiert [Poststempel: Stuttgart, 16.5.1827], in: Krakau, Biblioteka Jagiellonska, Autographen Sammlung, Boisserée [vor 1945 Sammlung Autographa der Preußischen Staatsbibliothek Berlin]. Ausführlich über den Expertenstreit Schölzel 2012, S. 172–177.

12 Kat. Dresden 1856, S. 59. S. a. Friesen 1880, S. 316.

13 Boisserée bat Quandt um Zusendung seines Aufsatzes über Palmaroli. Es handelt sich um Quandt 1827 (1): »Die mit Eigenthümlichkeit und Geist geschriebene kleine Schrift über Restauration alter Oelgemälde von Köster (Heidelberg 1827) wird Ihnen wohl schon zu Gesicht gekommen seyn [...]. Es ist recht schade, daß er Ihre Nachricht nicht gekannt hat, er hätte Ihnen in den höchsten Ehren gedenken müssen.« Brief vom 16.5.1827, in: Krakau, Biblioteka Jagiellonska, Autographen Sammlung, Boisserée [vor 1945 Sammlung Autographa der Preußischen Staatsbibliothek Berlin]. Quandt rezensierte Kösters Arbeit: Quandt 1828 (1), Nr. 9, S. 33–34. Zur Aufwertung des Restaurierungswesens besonders in Dresden und zur erwähnten Schrift Kösters siehe Schölzel 2012, S. 177–180.

Theorie und Erfahrung dazu, sondern auch künstlerisches Talent. »Der Restaurator muß wie der Maler Farbensinn haben, er muß Colorist u ein wahrer Künstler seyn.« Wenn Schmutz und Dreck oder vergilbte Firnisse entfernt würden, müsse der Restaurator die Farben des Gemäldes wieder aufeinander abstimmen können.¹⁴

1842 publizierte Quandt mit der Schrift *Über den Zustand der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden* eine programmatische Schrift »für wahre Freunde der Kunst«.¹⁵ Der Kunstfreund veröffentlichte hier einige wichtige Texte der Galeriekommission. Man kann darin eine Auswahl der aus seiner Sicht wichtigsten Errungenschaften sehen, die er persönlich in der Galerie angeregt oder durchgesetzt hatte. Sein Ziel dieser kleinen Quellenanthologie war es, den zögernden politischen Institutionen den Grund für einen Museumsneubau zu liefern. »Als der Landtag herannahte und ich die Unentschlossenheit sah, ob ein Antrag wegen Baus eines neuen Museums an die Stände gerichtet werden sollte, wovon doch die Erhaltung unserer Kunstschatze abhängt, trug ich aus den Acten des Oberkammereiarchivs zusammen was sich auf diese Gegenstände bezieht u ließ es drucken.«¹⁶

Rückblickend stellte Quandt fest, dass der Staat vor 1837 die Erhaltung der Gemäldegalerie sträflich vernachlässigt habe. Es sei erst der Staatsminister Bernhard August von Lindenau gewesen, der die staatliche Verantwortung wahrgenommen habe. Tatsächlich legte Lindenau mit einem umfassenden Plan zur Reorganisation der Gemäldegalerie im September 1830 die Grundlage für Veränderungen. Er beanstandete den fehlenden Raum für die zahlreichen Gemälde, ihre unsystematische Anordnung, verlangte die Hängung nach Schulen und eine bessere Beleuchtung der Räume. Für die Umsetzung dieser Forderungen stellte er sich eine Kommission vor, der unter anderen auch Quandt angehören sollte. Schließlich wollte er eine vaterländische Galerie einrichten und »statt der jetzt darinnen befindlichen ganz verschoßenen u abgenützten grün seidenen Tapezierung mit rothem Zeug [bespannen], da nach allen neueren Erfahrungen

diese Farbe für eine Bilder-Galerie die geeignetste ist.«¹⁷ Lindenau bezog mit diesen Vorschlägen Position als gerade erst neu angetretener Vorsteher der Kunstsammlungen. Der Minister zeigte sich offen gegenüber den Forderungen der Kunstkenner. Es ist anzunehmen, dass ihm einige von ihnen die besten Argumente zuspielten – wie Quandt, bei dem Lindenau zu diesem Zeitpunkt wohnte. Umgesetzt wurde nicht alles, doch die Reorganisationen nicht nur der Gemäldegalerie, sondern der gesamten Kunstsammlungen überhaupt, nahmen ihren Lauf.¹⁸

Gründung und Arbeit der Galeriekommission

Lindenau gründete 1834 eine Kommission, welche die Bilder aus dem so genannten »Vorrat« der königlichen Gemäldesammlung im Brühl'schen Palais, der Doublettengalerie, revidieren sollte. Quandt war Mitglied dieser Expertengruppe. Ihr Gutachten führte dazu, dass die Doublettengalerie aufgehoben, eine größere Anzahl an Gemälden restauriert und in das Stallgebäude überführt wurde.¹⁹ Aus dieser Expertengruppe erwuchs Ende 1836 die Galeriekommission. Entscheidend für ihre Gründung waren jedoch äußere Umstände. Zahlreiche Experten wie Quandt, die Berliner Aloys Hirt und Gustav Friedrich Waagen, Direktor der Berliner Gemäldegalerie, aber auch die Schriftsteller Ludwig Tieck und Athanasius Graf Raczyński hatten sich negativ über den Zustand der Bilder geäußert. Ausschlaggebend war schließlich ein Artikel von Waagen in der Leipziger Zeitung, nachdem Lindenau in der Ständerversammlung intensiv um Unterstützung geworben hatte.²⁰ Die ersten Mitglieder waren die drei Künstler Ferdinand Hartmann, der den Vorsitz übernahm, Galeriedirektor Johann Friedrich Matthäi und Carl Ludwig Vogel von Vogelstein sowie die beiden Kunstkenner, der Literaturwissenschaftler und Oberhofmarschall Hermann Freiherr von Friesen und Quandt. Das Gremium, bestehend aus Künstlern und Kunst Kennern befasste sich im weitesten Sinn mit konser-

14 Brief von Quandt an Schnorr vom 4.6.1846, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15 Bd. 31, fol. 257v–258r. Quandt setzte sich bei Restaurierungen dafür ein, dass Bilder möglichst den ursprünglichen Zustand eines Gemäldes zurückerhielten. Damit sprach er sich gegen den so genannten Galerieton aus, der durch die vergilbte Patina bedingt war und von einigen Kennern als ursprünglich angesehen wurde. Quandt jedoch wollte den Kunstgenuß nicht trüben; Quandt 1842, S. 6. S. a. Schölzel 2012, S. 201.

15 So lautet der Zusatztitel von Quandt 1842. S. a. Schölzel 2012, S. 238; Marx 1992 (2), S. 13–14.

16 Brief von Quandt an Schnorr vom 21.1.1843, in: SLUB, Mscr. Dresd. Inv. 15 Bd. 31, fol. 223r.

17 *Vortrag des Ministers v. Lindenau über die Gemäldegalerie*, 5.9.1830, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII Nr. 14, Acta die Gemälde-Galerie betr., 1825–1830 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 6, fol. 7v–9r.

18 In der Gemäldegalerie wurden 1831 bauliche Maßnahmen wie die neue Wandbespannung, Erhöhung der inneren Galerie, Aufstellen eiserner Abschränkungen und Abänderungen an den Bilderrahmen abgeschlossen. *Vortrag an S. Kgl. Maj. über die in der Gemäldegalerie stattgefundenen Veränderungen u baulichen Einrichtungen*, 8.11.1831, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII. Nr. 15, Acta die Gemälde-Galerie betr., 1831–1833 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 7, fol. 1v–2r.

19 Johann Friedrich Matthäi, Jahresbericht 1835 vom 23.1.1836, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII. Nr. 29, Acta die königl. Gemälde-Galerie betr., 1836–1839 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 8, fol. 1v. Schölzel 2012, S. 187–193; Schäfer 1860, S. 104–105. Schäfer zitiert hier längere Passagen aus nicht identifizierten Schriften Quandts.

20 Kaiser 2017, S. 231; Schölzel 2012, S. 196–197; Friesen 1880, S. 323; Raczyński 1836–1841, Bd. 3, S. 214.



84 Johann Carl August Richter, *Ansicht der Bilder-Gallerie u. des Gasthauses zur Stadt Berlin in Dresden*, um 1840, Radierung, koloriert, 114 × 167 mm (Platte), Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. A 1995-4297

vatorischen Maßnahmen in der Gemäldesammlung, was hauptsächlich Restaurierungs- und Präsentationsmaßnahmen beinhaltete. Es traf die Auswahl der zu restaurierenden Gemälde, erstellte Protokolle über den Erhaltungszustand, begutachtete wöchentlich die laufende Tätigkeit des Restaurators und beurteilte schließlich das Ergebnis. Für die Erhaltung der Gemälde erhoffte man sich durch das »Zusammenwirken von Kunstkenner, Künstlern und Restaurateur eine bedeutende Bürgschaft.«²¹

In einer ersten Phase der Arbeiten wurden die klimatischen Verhältnisse im Gebäude beurteilt. Besonders Quandt und Friesen setzten sich von Anfang an vehement für den Bau eines

neuen Museums ein, denn sie glaubten, der Verbleib im alten Haus am Jüdenhof würde den Zustand der Gemälde nur verschlechtern. Doch »die nach damaligen Begriffen zaghafte Finanzverwaltung betrachtete ein solches Ansinnen ungefähr im Lichte eines utopischen Gedankens.« Der König schlug einen Kompromiss vor. Es sollte begutachtet werden, ob ein kleineres Museum für die besten Gemälde errichtet werden und die zweite Garde im alten Gebäude verbleiben könnte. Rasch entfernte man sich von diesem Gedanken, weil man die Sammlung nicht aufteilen wollte.²² Ein Neubau sollte bis auf weiteres nicht möglich sein.

21 Laut einer Korrespondenz zwischen der Herzoglichen Galerie Gotha und der Dresdener Galerie über die Aufgaben der Restauratoren; zitiert nach Schölzel 2012, S. 209; Quandt 1842, S. 4–5. Ein undatiertes und unvollendetes Konzept über die Geschichte der Galeriekommission, wahrscheinlich von Friedrich Nollain, entstanden um 1846/47 befindet sich in Jahresbericht 1841 vom 14.2.1842, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VIIa, Nr. 5, Jahresberichte 1837–1842 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 10, fol. 8r–v. Zur Tätigkeit der Galeriekommission in ihren Anfängen siehe Schölzel 2012, S. 196–207. Über

die Aufgabenteilung zwischen Kommission und Restauratoren ebd., S. 287–288. S. a. Marx 1992 (1), S. 93–94; Marx 1992 (2), S. 31. Vogel von Vogelstein trat schon 1840 wieder aus der Galeriekommission aus und vertraute Lindenau an, dass dies mit dem »übereilten willkürlichen Treiben und Anordnungen des HE v. Quandt« zu tun hatte. Zitiert nach Schölzel 2012, S. 210 nach einem Tagebucheintrag Vogel von Vogelsteins. Er wurde mit Julius Hübner ersetzt.

22 Friesen 1880, S. 323–325, hier S. 324. Zur Arbeit der Kommission und Quandts Berufung siehe auch Heres 2005/06, S. 721; Heinrich 2002, S. 9; Heres 1987, S. 45; Schnorr 1888, S. 12; Quandt 1842, S. 4–5.

Vor diesem Hintergrund begutachteten die Kommissionsmitglieder die Sammlung. Im Januar und Februar 1837 wurden die Besichtigungen in der Gemäldegalerie protokolliert. Quandt – überzeugt von der Notwendigkeit von Veränderungen – lieferte das erste Protokoll schon Ende Januar. Er verwies auf die klimatischen Probleme und den Steinkohleruß im Galeriegebäude. Er diskutierte notwendige Restaurierungen und die hierfür geforderten Techniken und verlangte die Einstellung mehrerer Restauratoren. Der hohe Kostenaufwand könne gar nicht in Betracht gezogen werden, weil die Konservierung der Gemälde dringend notwendig sei.²³ Quandts Expertise, die Einzelgutachten der anderen Kommissionsmitglieder sowie eine gemeinsame Stellungnahme des Gremiums flossen in die Entscheidungsfindung Lindenaus ein. Die Sammlungsrevision durch die Galeriekommission führte zwar trotz mehrfach geäußertem Wunsch zu keinen baulichen Veränderungen, doch Lindenaus vermochte im Frühjahr 1837 erhebliche Verbesserungen durchzusetzen.²⁴ Vor allem wurden weitere Restaurierungshelfen angestellt und damit die Anzahl gereinigter Bilder deutlich gesteigert. In der Folge entpuppte sich dieses Jahr für das Restaurierungswesen als derart erfolgreich, dass die Öffentlichkeit mit einem Artikel in der *Leipziger Zeitung* vom 16. Januar 1838 über die bearbeiteten Gemälde und die erfolgreiche Arbeit der nur ein Jahr zuvor gegründeten Galeriekommission informiert wurde. Hierauf folgte im April eine öffentliche Ausstellung der frisch bearbeiteten Werke.²⁵

Die folgenden Jahre waren weiterhin von Restaurierungsarbeiten geprägt.²⁶ Die Frage der Verbesserung des alten Galeriegebäudes blieb offen. Im Jahr 1839 begutachtete die Kommission die Gemälde noch einmal im Hinblick auf ein neues Gebäude. 1840 sollte sie prüfen, wie die Fenster besser abgedichtet werden könnten, um das Eindringen von Kohlestaub zu vermindern. Zudem sollten die mit Damast bezogenen Wände mit Papier abgedeckt werden, weil daran der Ruß weniger gut haften konnte. Quandt betonte im Protokoll zur beratenden Sitzung der Kommission vom 15. Februar 1840, die Versuche

jeglicher Optimierungen am alten Galeriegebäude seien reine Symptombekämpfung, es müsse ein neues Museum her. Zudem wiege man sich in falscher Sicherheit, wenn man auf ausbleibende Großbrände im vergangenen Jahrhundert verweise: »Es ist dies eine Beruhigung, wie die, durch welche sich Seiltänzer Muth einreden: da ich noch nicht den Hals gebrochen habe, so werde ich nicht verunglücken.«²⁷

Die Tätigkeiten der Galeriekommission fasste Quandt in seinem Zustandsbericht der Gemäldegalerie von 1842 zusammen.²⁸ Kernpunkt ihrer Arbeit war die Restaurierung schadhafter Gemälde. Seit der Gründung der Kommission bis Ende 1841 waren 555 Gemälde konserviert worden. Dies sei zwar nur ein Viertel der Sammlung, so Quandt, »allein man wird so wohl mit der materiellen Thätigkeit der Restauratoren, als dem Eifer der Commission, der Galerie zu Hülfe zu kommen, sehr zufrieden seyn [...]«. »Zudem erscheine die Anzahl restaurierter Gemälde entsprechend höher, wenn man bedenke, dass »die Hälfte der jetzt vorhandenen Gemälde nur unbedeutende Bilder sind.«²⁹ Quandt sah die Arbeit der Kommission als Sisyphusarbeit an, da die Verunreinigungen durch Staub und Ruß sich bereits nach fünf Jahren auf gereinigten Werken sichtbar niederlasse. Er betonte den aufgeblähten Kostenaufwand, den die alle paar Jahre wiederkehrenden Reinigungen von Gemälden verursachen würden, nur weil kein gutes Galeriegebäude zur Verfügung stehe. Auch würden die Kunstwerke unter mehrfacher Restaurierung leiden, so dass man sich fragen müsse, wie viel Malerei nach fünfzig Jahren noch übrigbliebe. Man habe zum größten Schutz der wichtigsten Stücke Glas, trotz aller Nachteile bei der Betrachtung, verwenden müssen: »Dies Verglasen ist immer nur in der traurigen Lage das einzige letzte Mittel.«³⁰

Weil ein neues Gebäude vorerst nicht in Aussicht war, nahm man sich in der Kommission der optimalen Präsentation der Gemälde und verbesserten Galerierundgängen an. Quandt hatte dazu den Aufstellungsplan geliefert, den Direktor Matthäi mit seinen Gehilfen umzusetzen hatte. Diese neue Aufstellung manifestiert sich im Galeriekatalog von 1843.³¹

23 Quandts Gutachten vom 29.1.1837, in: Quandt 1842, S. 10–12, 16. Teile des Gutachtens sind in einer Paraphrase von Hans Posse überliefert: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII. Nr. 30, Acta die höchsten Orts anbefohlene commissarische Untersuchung des Zustandes der Gemälde in der königl. Galerie betr., 1837 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 9, fol. 2v–3r.

24 HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII. Nr. 30, Acta die höchsten Orts anbefohlene commissarische Untersuchung des Zustandes der Gemälde in der königl. Galerie betr., 1837 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 9, fol. 1r–8v. Schölzel 2012, S. 122–124, 199–207 liefert einen detaillierten Bericht über die verbesserten Möglichkeiten, die Lindenaus anhand der Argumente in den Gutachten der Galeriekommission durchzusetzen vermocht hatte.

25 Quandt 1842, S. 51; Schölzel 2012, S. 206–207. S. a. Marx 1992 (2), S. 12; Schäfer 1860, S. 106.

26 Schölzel 2012, S. 207–227.

27 Quandt 1842, S. 48–50, Zitat S. 49. Jahresberichte 1840/41, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VIIa, Nr. 5, Jahresberichte 1837–1842 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 10, fol. 5r–v. S. a. Schölzel 2012, S. 207; Marx 1992 (2), S. 10; Schäfer 1860, S. 107–108.

28 Quandt 1842, S. 51–62. S. a. Schäfer 1860, S. 108.

29 Quandt 1842, S. 55.

30 Quandt 1842, S. 58–59. S. a. Kat. Dresden 1856, S. 61–62.

31 Quandt 1842, S. 60: »Da die Hoffnung zu einem neuen Museum verschwunden war, so fasste die Commission den Entschluss, sich zu einer bessern Aufstellung der Gemälde in dem zwar untauglichen alten Lokale zu bequemen und ich muss die Bereitwilligkeit anerken-

Gewonnene Wissenschaftlichkeit, verlorene Übersichtlichkeit

Die Umhängung in der Gemädegalerie am Jüdenhof anfangs der 1840er Jahre basierte auf wichtigen früheren Präsentationen der 1830er Jahre, an denen Quandt ebenfalls beteiligt gewesen war. Für das Verständnis der Ausstellung von 1843 ist ein Blick zurück unumgänglich. Eine erste Mitarbeit Quandts ist bereits für das Jahr 1830 nachweisbar. Die Generaldirektion der Kunstsammlungen hatte damals die Leitung der Gemädesammlung beauftragt, in der inneren Galerie, in der die italienischen Gemälde ausgestellt waren, Trennwände einzuziehen und die Wände neu zu tapezieren. Durch die von Joseph Thürmer und dessen Nachfolger Gottfried Semper eingefügten Scherwände wurde neuer Raum geschaffen für Gemälde aus der Doublettengalerie im Brühl'schen Palais, die frisch restauriert in das Museum am Jüdenhof gekommen waren. Die gewonnene Hängefläche ermöglichte aber auch die wissenschaftliche Präsentation der Gemälde, die davor vor allem nach ästhetischen Kriterien präsentiert worden waren.³² Auf Vorschlag Lindenaus sollten Friedrich Matthäi, der Maler und Akademiestudienrat Ferdinand Hartmann und Quandt die italienischen Gemälde neu ordnen.³³ Damit entsprach man den Forderungen progressiver Kunstkenner, welche die unwissenschaftliche Ordnung

beanstandeten und eine Hängung nach chronologischen oder kunstopographischen Kriterien forderten.³⁴ Quandt schrieb hierüber seinem Freund Julius Schnorr von Carolsfeld: »Wenn man die Bilder zu ordnen anfängt, sieht man welche erstaunlichen Meisterwerke wir besitzen, fühlt aber auch, wie viele Meister uns ganz fehlen u darum ist eine systematische Aufstellung ganz unmöglich, so sehr es auch zu wünschen wäre, daß in einer Galerie der Entwicklungsgang der Kunst sich darstellen möchte.«³⁵ Bereits 1832, wenn auch noch nicht in allen Belangen neu geordnet, waren die Sammlungsräume bereits wieder für Besucher zugänglich.³⁶ 1833 vollendete man die Hängung nach Schulen in der inneren Galerie und publizierte den neuen Katalog.³⁷

Die Reorganisationen der ersten Hälfte der 1830er Jahre betrafen nicht nur die innere, sondern auch die äußere Galerie mit den Gemälden der deutschen und niederländischen Schule.³⁸ Quandt war auch daran beteiligt.³⁹ Die Gemälde wurden ebenfalls nach Schulen präsentiert. Auch hier wurden Bilder aus der Doublettengalerie im Brühl'schen Palais integriert. Weil die insgesamt um 454 Kunstwerke angewachsene Sammlung mehr Raum benötigte, wurden Ende 1834 Scherwände in den nördlichen und südlichen Flügeln eingezogen, nicht aber in den westlichen und östlichen Langgalerien.⁴⁰ In den so entstandenen Kabinetten wurden kleinere Formate präsentiert.

nen, mit welcher sich der Galeriedirector Herr Prof. Matthäi der großen Arbeit unterzog, die Gemälde nach den von mir aufgestellten Grundsätzen, umzuhängen.« Kat. Dresden 1843. Über diese maßgebliche Beteiligung berichtet Quandt in einem Brief an Schnorr am 1.1.1841, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 213r–214v. S. a. Quandt 1842, S. 20, 60–61. S. a. Schölzel 2012, S. 207.

32 Schölzel 2012, S. 191; Schäfer 1860, S. 104–105; Kat. Dresden 1856, S. 62; Quandt 1842, S. 60; s. a. ebd., S. 25–26, 48, 55. Der Galerieinspektor Johann Friedrich Matthäi begann schon mit den Neuhängungen von 1825 die Gemädesammlung nach chronologischen und kunstopographischen Kriterien zu ordnen; Schölzel 2012, S. 154; Marx 1992 (2), S. 12–13.

33 Rescript vom 22.9.1830, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. XV. Nr. 18, Generaldirektion Kunstsammlungen (Kriegsverlust), fol. 120. Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 29, Lage 3, fol. 10r; *Vortrag des Ministers v. Lindenau über die Gemädegalerie*, 5.9.1830, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII Nr. 14, Acta die Gemälde-Galerie betr., 1825–1830 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 6, fol. 7v–8r, 9r; Brief von Quandt an Schnorr vom 3.1. und 13.5.1831, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 175v, 178r; s. a. Schölzel 2012, S. 187–191; Weddigen 2008, S. 219; Briel 2002, S. 16; Quandt 1846 (1), S. 33; Quandt 1842, S. 60–62.

34 Quandt 1816 (1), S. 843 hatte schon betont, dass eine chronologische Hängung die Mannigfaltigkeit gleichzeitig schaffender Meister am besten darlegen würde. Diese Haltung relativierte sich bei ihm im Laufe der Jahre hin zu der Forderung einer kombinierten Präsentation nach Chronologie und Kunstopographie. S. a. Weddigen 2008, S. 86–98, 193–208; Penzel 2007, S. 34–48; Savoy 2006, S. 16–20. Zur Kritik an den Hängungen im 19. Jahrhundert siehe Pilz 2006, S. 154–157; Marx 1992 (2), S. 12–13.

35 Brief vom 13.5.1831, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 178r.

36 Brief von Quandt an Rochlitz vom 3.4.1832: »Was die Galerie betrifft, so

war solche, zwar noch in großer Unordnung, aber doch schon den Fremden voriges Jahr zugänglich. Es war unmöglich, alle italienische Gemälde, welche sich in Kammern u Winkeln vorfinden u zu den bereits bekannten Meisterwerken hinzukommen sollen, in einem Jahre, zu restaurieren u einzuordnen, allein das Meiste u Beste ist sichtbar u Sie werden manche neue Bekanntschaft machen. Auch was nicht jedermann gezeigt werden kann soll Ihnen nicht vorenthalten werden, kommen Sie nur u genießen Sie in vollen Zügen.« SLUB, Mscr. Dresd. App. 1191, Nr. 577.

37 Johann Friedrich Matthäi, Jahresbericht für das Jahr 1833 vom 29.1.1834, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII, Nr. 28, Acta die Gemälde-Galerie betr. 1834–1835, fol. 8 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 7, fol. 9r–v. Kat. Dresden 1833. S. a. Schölzel 2012, S. 188–191. Weddigen 2008, S. 203–206. S. a. Marx 1992 (1), S. 93.

38 Zur Einrichtung der inneren mit der italienischen, und der äußeren Galerie mit der deutschen und niederländischen Schule zum Zeitpunkt des Umbaus des alten Stallgebäudes 1744 bis 1746 siehe Weddigen 2008, S. 48–51; Heres 2006, S. 123–128.

39 Siehe dazu die Jahresberichte auf das Jahr 1835 und 1836, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII. Nr. 29, Acta die königl. Gemälde-Galerie betr., 1836–1839 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 8, fol. 1r–2v (Jahresbericht 1835 vom 23.1.1836), fol. 3r–7r (Jahresbericht 1836 vom 8/10.2.1837). S. a. das Gutachten von Matthäi zur Neuhängung vom 3.10.1833, in: ebd., fol. 9v–12r. S. a. *Registratur über die Beratung zweckmäßiger Aufstellung der Gemälde in der äußeren Abteilung der Gemädegalerie*, 17.9.1834, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII, Nr. 28, Acta die Gemälde-Galerie betr. 1834–1835, fol. 15 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 7, fol. 9v.

40 In der zweiten Jahreshälfte 1834 waren die Gemälde aus der äußeren in die innere Galerie geräumt, die Wandbespannung erneuert und die

Sofort wurde – nun von der konservativen Seite – Kritik laut, die den Verlust des alten Charakters der Galerie mit ihren mächtigen Sälen und symmetrisch geordneten Gemäldeflächen beklagte. Matthäi musste sich im Jahresbericht auf das Jahr 1835 entsprechend rechtfertigen und schrieb, wer »einen Beweis für die Zerstörung des imponierenden Eindrucks, welcher die Galerie früher machte, finden will: so darf man nur daran erinnern, daß drei Säle beibehalten worden sind, deren Eindruck gewiß nicht kleinlich genannt werden kann.«⁴¹ Damit waren der lange West- und Ost-Saal der äußeren und der Saal mit den Venezianern der inneren Galerie gemeint. Weil die Forderung Lindenaus, einen Saal für die sächsischen Veduten Bernardo Bellottos und Alexander Thieles einzurichten, im Stallgebäude aus Platzgründen nicht umgesetzt werden konnte, eröffnete man eine Galerie der sächsischen Prospekte im Brühl'schen Palais. Die Umbauarbeiten dieser Phase dauerten bis zur Katalogpublikation 1837.⁴²

In diesem Jahr begannen die umfassenden Restaurierungsarbeiten an den Gemälden. Quandt kritisierte in seinem Gutachten zum Zustand des Galeriegebäudes nicht nur die klimatischen Bedingungen und Verschmutzungsprobleme, sondern auch die Art der Sammlungspräsentation. Die in den Neuordnungen von 1830 bis 1837 weiterhin angewendete, architektonisch-symmetrische Hängung beeinträchtigte die wissenschaftliche Aufstellung nach Schulen und Chronologie.⁴³ Trotz der Bemühungen um eine kunstwissenschaftliche Präsentation empfand er offenbar die althergebrachte Hängungsordnung, die in erster Linie die Einbindung nahezu aller Bilder der Sammlung zum Ziel hatte, als Problem.

Tristan Weddigen konnte diese Inkonsequenz der wissenschaftlichen Neuhängungen 1830 bis 1837, wie sie in den Katalogen von 1833, 1835 und 1837 feststellbar werden, nachweisen. Man richtete sich weiterhin nach geschmacklichen Kriterien

des 18. Jahrhunderts und hängte die Gemälde symmetrisch in Abteilungen und Dimensionen. Eine Anzahl italienischer Gemälde verblieb in der äußeren Galerie, altbekannte, ästhetische oder inhaltliche Gegenstücke wurden weiterhin zusammengehalten, auch wenn sie einer Hängung nach Schulen entgegenwirkten.⁴⁴ Matthäi hatte schon in einem Gutachten vom Oktober 1833 einschränkend beschrieben, dass in der inneren Galerie »der geistige u chronologische Zusammenhang der Werke nach der Periodenfolge uns zur Richtschnur diene, wir aber die geographische Beziehung nur in so weit berücksichtigten, als an einem oder dem anderen Orte in gleichem Sinn gearbeitet würde, gleichviel, wo die Künstler geboren waren, die hier wirkten.«⁴⁵ Es war wohl dieser »geistige« Zusammenhang, der eine kunsthistorische Schulhängung erschwerte und die Beibehaltung alter Hängungsformen bedingte. Dennoch hatte man sich bemüht, einen kunsthistorischen Rundgang herzustellen, der dem roten Faden der Chronologie und Kunsttopographie zu folgen vermochte, wenn er sich auch nicht nach den Geburtsorten der Künstler richtete.

1835 trat man vom nordseitigen Stallhof her über eine Wendeltreppe in den ersten Saal (Raum A) der Franzosen ein (Abb. 85). Dieser war dem kunstgeschichtlichen Rundgang entzogen, weil er die Wettiner Kurfürsten und Könige von Polen, August den Starken und Friedrich August II., als Sammlungsgründer feierte. Das sächsische Königshaus hatte vornehmlich französische Hofkünstler des 18. Jahrhunderts angestellt, weshalb dieser eigentliche Wettiner Saal als Franzosensaal bezeichnet werden konnte. Erst dann begab man sich auf den kunsthistorischen Rundgang. Der Besucher konnte mit den älteren Deutschen und Niederländern (Raum B) beginnen und entweder den Flamen und Spaniern im Westflügel der äußeren (Räume G, H) oder, bei den Altitalienern (Raum Aa) beginnend,

Scherwände eingezogen worden; Jahresbericht auf das Jahr 1834 vom 31.1.1835 von Matthäi, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII, Nr. 28, Acta die Gemälde-Galerie betr. 1834–1835 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 7, fol. 12r–v. Man hatte den benötigten Raum zuerst falsch berechnet und musste noch weitere Scherwände einbauen; Jahresbericht 1835 vom 23.1.1836 von Matthäi, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII, Nr. 29, Acta die königl. Gemälde-Galerie betr., 1836–1839 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 8, fol. 1r–2v.

⁴¹ Jahresbericht 1835 vom 23.1.1836, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII, Nr. 29, Acta die königl. Gemälde-Galerie betr., 1836–1839 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 8, fol. 2r.

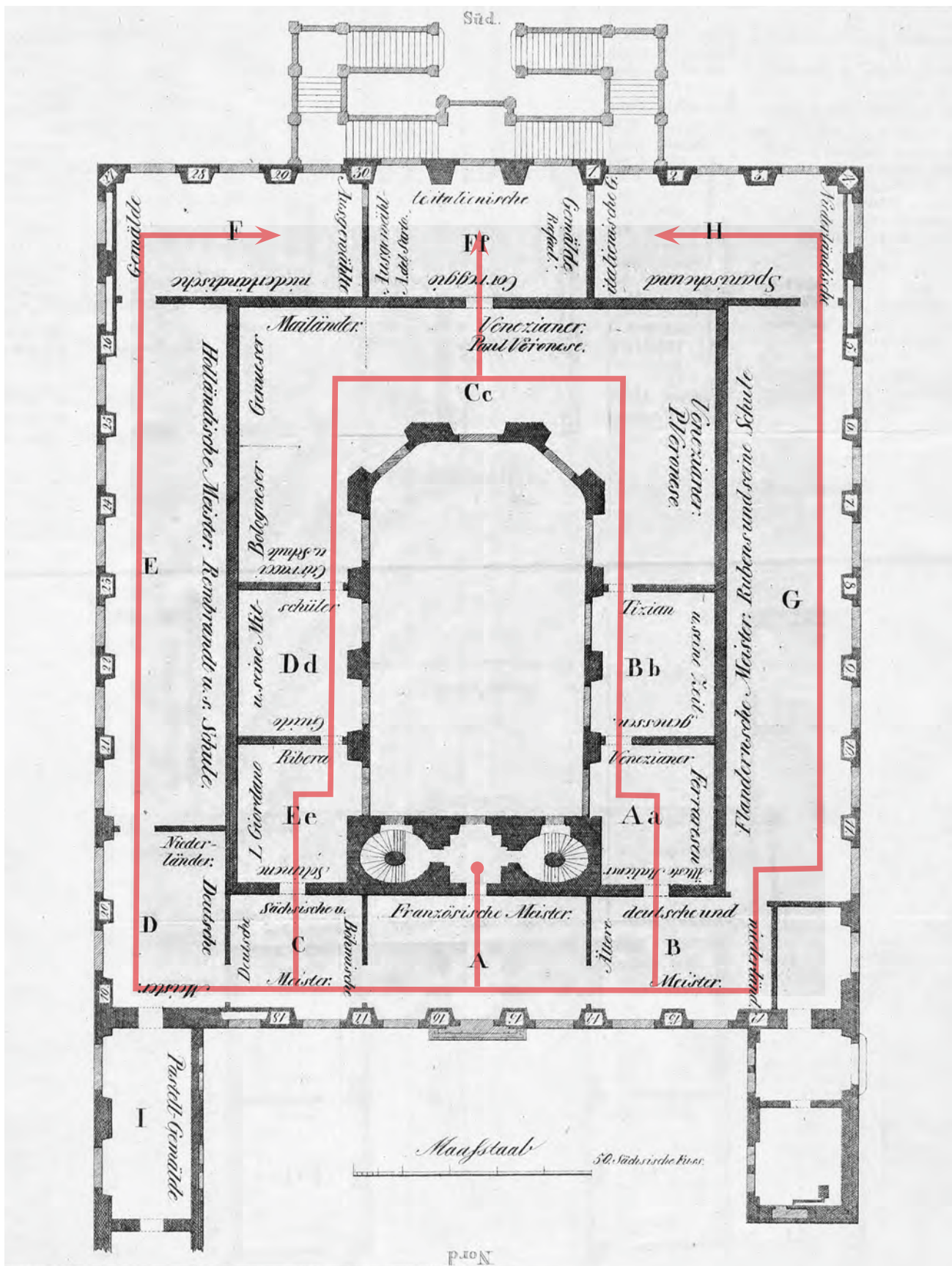
⁴² Zur Einrichtung dieses Saales siehe HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII, Nr. 15, Acta die Gemälde-Galerie betr., 1831–1833 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 7, fol. 2r–v, 7v–8v; *Gutachten Matthaeis, die Aufnahme von Werken vaterländischer Künstler bei der Gemälde-Galerie betreffend*, 6.10.1833, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII, Nr. 28, Acta die Gemälde-

Galerie betr. 1834–1835 (Kriegsverlust). Abschrift in: ebd., fol. 11r–v; Die Jahresberichte auf das Jahr 1833 und 1834 von Matthäi, in: ebd., fol. 9v (Jahresbericht 1833 vom 29.1.1834), fol. 11v–12r (Jahresbericht 1834 vom 31.1.1835) sowie den Jahresbericht auf das Jahr 1836 vom 8/10.2.1837, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII, Nr. 29, Acta die königl. Gemälde-Galerie betr., 1836–1839 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 8, fol. 5v–6r. S. a. Kat. Dresden 1837, S. VII–VIII. S. a. Schölzel 2012, S. 191–193; Weddigen 2008, S. 206–212.

⁴³ HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII, Nr. 30, Acta die höchsten Orts anbefohlene commissarische Untersuchung des Zustandes der Gemälde in der königl. Galerie betr., 1837 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 9, fol. 2v. Zur architektonisch-symmetrischen Hängung siehe Weddigen 2008, S. 91–94.

⁴⁴ Weddigen 2008, S. 207–208; Friesen 1880, S. 317.

⁴⁵ Gutachten von Johann Friedrich Matthäi vom 3.10.1833, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII, Nr. 28, Acta die Gemälde-Galerie betr. 1834–1835, fol. 15 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 7, fol. 10r.



85 Schematische Darstellung des Rundgangs durch die Dresdener Gemäldegalerie, 1835 (Grundriss: Kat. Dresden 1835; Schema: Weddigen 2008, S. 527)

der inneren Galerie entlang gehen. Eine dritte Variante war der Eintritt in den Ostflügel, wo die sächsischen und neueren deutschen Meister, sowie die holländischen Gemälde mit Schwerpunkt Rembrandt ausgestellt waren (Räume C-F), wobei der letzte Raum die besten holländischen und flämischen Bilder zusammenfasste.⁴⁶

Der kunsthistorische Rundgang funktionierte in der inneren Galerie am besten, wenn man dem Buchstabensystem auf dem Plan im Katalog folgend von den älteren Italienern, Ferraresen und frühen Venezianern (Raum Aa) über den Tizian-Raum (Bb) zu den Venezianern des 17. Jahrhunderts, Mailänder und Bologneser schritt (Cc), danach an einer Wand mit Gemälden Annibale Caraccis vorbei in den Römer Raum mit Guido Reni (Dd) eintrat und mit dem Neapolitaner-Kabinett (Ee) einen Abschluss fand. Als Krönung des Rundgangs konnte man im von der inneren Galerie abgesonderten Südsaal (Ff) ausgewählte Italiener von Andrea del Sarto, Raffael und Correggio betrachten. Die Altarbilder Correggios bildeten hier den kostbaren Sammlungsschwerpunkt, Raffaels *Sixtinische Madonna* den geschmacklichen Höhepunkt. Dieser so genannte Raffaelsaal entzog sich allerdings durch seine herausgehobene Position im Grundriss und die vermischte Präsentation der Florentiner, Römer und Correggio-Schule dem kunsthistorischen Rundgang.⁴⁷ Man verließ also entweder mitten in der Betrachtung von Veronese (Raum Cc) die Kunstgeschichte und vertiefte sich in die Betrachtung von Correggios »famosissima notte«, seiner berühmten *Anbetung der Hirten*, oder man schloss zu-

erst den Rundgang ab und kehrte danach als Krönung zu Raffaels *Sixtinischer Madonna* zurück (vgl. Abb. 93–94).⁴⁸

1837 wurde dieser Galerierundgang noch unübersichtlicher: Aus konservatorischen Gründen hatten Quandt und Friesen 1837 angeregt, den Raffaelsaal auf die Nordseite des Galeriegebäudes zu verlegen (Abb. 86).⁴⁹ Der Saal mit ausgewählten italienischen Gemälden lag bis dahin im Südflügel am Jüdenhof, in welchem es durch die Mittagssonne sehr heiß werden konnte. So wurde der Raffaelsaal mit dem französischen Saal ausgetauscht. Zu diesem Zeitpunkt erhielten die *Sixtinische Madonna* und andere empfindliche Gemälde gegen erheblichen Widerstand ein Schutzglas.⁵⁰

Doch weil dieser französische Saal vor allem Porträts der königlichen Begründer der Gemädegalerie beinhaltete, sollte er weiterhin am Anfang des Parcours stehen und der Raffaelsaal weiterhin den Endpunkt des kunsthistorischen Sammlungsrundgangs darstellen.⁵¹ Aus diesem Grund mussten die Eingänge vertauscht werden. Dies machte sich zwar bezahlt, denn der alte Eingang hatte über eine Treppe vom Stallhof her in die Galerie geführt, die »nach dem Zugang zu einem Keller glich«.⁵² Der neue Eingang lag nun auf der Seite des Jüdenhofs und konnte durch eine zweiläufige Freitreppe erreicht werden.

Die Inspektoren der Galerie stellten prompt eine Zunahme der Besucherzahlen fest – ein wichtiges Argument für das Fernziel eines neuen Museumsbaus.⁵³ Doch die Umänderung brachte den eigentlichen Parcours, der mehr oder weniger der kunsthistorischen Chronologie der Schulen gefolgt war, völlig durch-

46 Kat. Dresden 1835, 1. Hauptabteilung, S. 123–150. Der Raum ausgewählter Niederländer war auf Wunsch des Prinzregenten eingerichtet worden; Gutachten von Matthäi zur Neuhängung vom 3.10.1833, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII, Nr. 28, Acta die Gemälde-Gallerie betr. 1834–1835, fol. 28 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 7, fol. 10r–v. Man schritt die Gemälde chronologisch rückwärts ab. Raum F der ausgewählten Niederländer Gemälde lag unmittelbar neben dem Raffaelsaal Ff, was dem Anspruch des Ausgleichs der nördlichen und südlichen Kunst Rechnung trägt. Siehe hierzu Weddigen 2008, S. 213.

47 Da der Katalog nach den Neapolitanern zuerst allen Pfeilern (A–K) der Kunstgeschichte entlang zurückgeht, wird der kunsthistorische Rundgang etwas ad absurdum geführt, sofern man mit dem Buch der fortlaufenden Nummerierung folgt. Kat. Dresden 1835, 2. Hauptabteilung, S. 69–75 (Raum Ee), S. 76–84 (Pfeiler A–K der Räume Ee–Aa), S. 84–102 (Raum Ff). Der Grundriss ist dem Katalog am Ende beigegeben. S. a. Weddigen 2008, S. 212–213.

48 Zur »famosissima notte« siehe Kloppenburg/Weber 2000, S. 45–57, 81–88.

49 Jahresbericht 1837 vom 17.11.1837, unterzeichnet von Quandt, Friesen, Vogel und Matthäi, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII, Nr. 29, Acta die königl. Gemälde-Gallerie betr., 1836–1839 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 8, fol. 8v; Offizielle Beschlüsse vom März/April 1837, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII, Nr. 30, Acta die höchsten Orts anbefohlene commissarische Untersuchung des Zustandes der Gemälde in der

königl. Galerie betr., 1837 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 9, fol. 6r–7r; Quandt 1842, S. 11, 61; Friesen 1880, S. 330. S. a. Schölzel 2012, S. 200–201; Weddigen 2008, S. 213. Der Raffaelsaal in Kat. Dresden 1835, 2. Hauptabteilung, Saal Ff., S. 84–102 und Kat. Dresden 1837, 2. Hauptabteilung, Saal Ff, S. 84–102; Quandt 1842 [1837], S. 17–18 wünschte die Vergrößerung dieses Saals und eine zu ergänzende Vorhalle auf der Seite der Freitreppe, um die Hitze zu bändigen.

50 Friesen 1880, S. 330–331: »Dass einige Gemälde, unter ihnen die *Sixtinische Madonna*, behufs ihrer besseren Conservirung mit Glastafeln bedeckt wurden, war freilich ein Opfer, zu dem sich das Comité nach königlicher Genehmigung nicht ohne Widerstreben entschloss, und ich mache mir nur einen sehr geringen Ruhm daraus, den ersten Anstoß dazu gegeben zu haben.« Friesen sah Glas als gute Schutzmöglichkeit für Gemälde an, nachdem er im Auftrag des Königs Sammlungen in Holland, England, Frankreich und Belgien besucht hatte, um verschiedene konservatorische Maßnahmen kennenzulernen. Glas war in London sehr verbreitet. S. a. Kat. Dresden 1856, S. 61–62; Schölzel 2012, S. 208–209.

51 Zum Franzosensaal und den herrschaftlichen Sammlungsbegründern des Hauses Wettin siehe Weddigen 2008, S. 208–211.

52 Friesen 1880, S. 319.

53 Friesen 1880, S. 332: »Man darf mit Recht die Frage aufwerfen, ob es ohne alle diese Vorgänge wahrscheinlich gewesen wäre, in der Periode von 1837 bis 1847 die Finanzverwaltung und die Stände zu dem Beschluss der Erbauung eines neuen Museums zu bewegen.« S. a. Weddigen 2008, S. 213.

einander, da ausser dem Austausch des Franzosen- und Raffaelsaals keine Umhängungsmaßnahmen getroffen worden waren. Man trat in den französischen Saal ein und fand sich danach mitten in der venezianischen, mailändischen, genuesischen und bolognesischen Malerei des 17. Jahrhunderts wieder. Matthäi bemerkte hierzu in der Einführung zum Sammlungsrundgang: »Wir würden die Aufstellung mit den ältesten Gemälden begonnen haben, wenn wir es nicht vorgezogen hätten, die Besucher unserer Gemädegalerie sogleich beim Eintritt A. auf die Begründer derselben hinzuweisen, und da ihre Bildnisse von französischen Künstlern gemalt sind, so reihen sich hier gleich die Gemälde der französischen Schule an, so dass wir den altteutschen und altniederländischen Gemälden erst in der Abtheilung B. begegnen, zu welcher man früher unmittelbar aus der ersten Abtheilung A. gelangte. Die Nothwendigkeit, den Eingang der Galerie auf die entgegengesetzte Seite zu verlegen, hat die Abtheilung B. von A. getrennt, und der Beschauer, welcher der Ordnung, in der die Gemälde verzeichnet sind, folgen will, hat die Abtheilung B. im dritten Zimmer links vom Eingange zu suchen.«⁵⁴

Mit dem Austausch des Raffaelsaals mit dem Franzosensaal war der sowieso schon auf wackligen Füßen stehende kunsthistorische Rundgang endgültig durcheinandergeraten. Man versuchte sich im Katalog von 1837 mit der Beibehaltung der fortlaufenden Nummerierung und Raumabfolge (A-H in der äußeren, und Aa-Ff in der inneren Galerie) zu behelfen. Dies hatte zur Folge, dass man nach dem Eintritt in den Franzosensaal und der Betrachtung der Galeriegründer durch drei Säle marschieren musste, um den Rundgang bei den alten Italienern (Aa) oder den Altdeutschen und Altniederländern (B) beginnen zu lassen oder aber man begnügte sich mit Blättern im Katalog und lief kreuz und quer in der Kunstgeschichte umher und folgte dabei nach Lust und Laune den Raumfolgen.

Quandts übersichtlicher Galerierundgang

Eine Möglichkeit zur Verbesserung der Unübersichtlichkeit des Galerierundgangs anbot sich anfangs der 1840er Jahre. In der äußeren Galerie sollte die Hängung nach Schulen verfeinert

werden. Im August 1840 unterbreitete Quandt dem Vorsteher der Königlichen Sammlungen, Bernhard August von Lindenau, Vorschläge, um den besten Bildern »ein besseres Licht zu geben«.⁵⁵ In einem Brief betonte er die Wichtigkeit der niederländischen und deutschen Gemälde in der Sammlung im Vergleich zu anderen europäischen Museen. Er bedauerte, dass die Meisterwerke von Hans Holbein dem Jüngeren nicht beieinander stünden und dessen *Madonna des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen* – damals noch nicht als Fälschung erkannt – zu hoch hänge.⁵⁶ Zudem monierte er, dass die vortrefflich restaurierten Bilder an ungünstige Plätze zurückgekehrt und schlecht sichtbar seien. Um das kunsthistorische Studium der Niederländer und Deutschen zu fördern, betonte er die Vorteile einer Schulhängung. Dass diese Arbeiten große Änderungen zur Folge haben und die 1833 bis 1837 im Zweijahrestakt erschienenen Kataloge, die Matthäi auf eigene Kosten hatte herausgeben müssen, für ungültig erklären würden, sollte nicht als Gegenargument dienen.⁵⁷ Quandt argumentierte: »Auch ein zweiter Umstand, welcher der Umhängung der Gemälde sich entgegenstellte, des Director Matthäi Katalog Verkauf, könnte jetzt beseitigt werden, da die Stände Mittel bewilligt haben, welche es möglich machen, Matthäi für diese Accidenseinnahme zu entschädigen u dadurch kein Staatsdiener mehr auf zufällige Einnahmen angewiesen seyn soll.«⁵⁸ Mit diesem Vorgehen konnten die alten Kataloge aus dem Verkehr gezogen, die Neuhängung vorgenommen, die Gemälde teilweise neu zugeschrieben und ein neues Verzeichnis verfasst werden.⁵⁹

In der Folge erstellte Quandt ein auf den 24. September 1840 datiertes Gutachten, in dem er seine Vorschläge zur Neuhängung der äußeren Galerie genauer spezifizierte. Auszüge aus diesem Dokument veröffentlichte er zwei Jahre später in gedruckter Form.⁶⁰ Drei Grundsätze sind in der Handschrift zentral: »A Zusammenhalten der Werke solcher Meister und ihrer Schüler, von welchen die Galerie in so bedeutender Anzahl und solcher Vortrefflichkeit Gemälde besitzt, daß man daraus dieser Künstler u ihrer Schüler wichtigste Entwicklungsmomente kann kennen lernen. B. Möglichste Berücksichtigung des Lichts, für die vorzüglichsten Gemälde. C, Ausscheiden solcher Bilder, deren Verfertiger mit Unrecht Meister genannt werden

54 Kat. Dresden 1837, S. VIII–IX. S. a. Weddigen 2008, S. 213. Der Grundriss von 1837 abgebildet bei Marx 1992 (1), S. 91, Abb. 71.

55 Brief von Quandt an Lindenau vom 27.8.1840, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII. Nr. 35, Acta die kgl. Gemälde-Galerie betr., 1840–1844, fol. 62ff. (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 3, fol. 11r–12r.

56 Protokoll der Galeriekommission vom 7.2.1846, in: HStADD, Cap. VII Nr. 39a, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Protokolle von dem Galerie Comité, 1843–1846, (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 3, fol. 3v.

57 S. a. Schäfer 1860, S. 14: »[...] und auch später sorgte der Galerie-

director Matthäi vor jeder nothwendig gewordenen neuen Auflage seines Katalogs, dessen Verkauf zu seinen Revenuen gehörte, für eine neue wenigstens theilweise Umhängung.«

58 Brief von Quandt an Lindenau vom 27.8.1840, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII. Nr. 35, Acta die kgl. Gemälde-Galerie betr., 1840–1844, fol. 62ff. (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 3, fol. 11v–12r.

59 Der Katalog erschien 1843. Siehe Kat. Dresden 1843.

60 *Entwurf zu einer Aufstellung der königl. Gemädegalerie in Dresden*, in: SLUB, Mscr. Dresd. L 224, Bd. IV, Nr. 11, fol. 1r–5r. Zur Druckfassung siehe Quandt 1842, S. 7–12.

u deren Gemälde ohne es bedauern zu müssen, an die Pfeiler gehängt werden können.«⁶¹ Später bemerkte Quandt hierzu, man habe aufgrund der aus geschmacklichen und nicht historischen Bedürfnissen zusammengeführten Sammlung keine Möglichkeit gehabt, eine konsequent chronologische Hängung nach Geburtsjahr der Künstler und nach Schulen herzustellen.⁶²

Neu war nun, dass Quandt einen deutschen Saal mit Gemälden Holbeins, Dürers, deren Schulen und einigen Altniederländern vorschlug – einen Saal also, der dem Raffael- und Franzosensaal ebenbürtig war. Die deutsch- und altniederländischen Bilder sollten lichtoptimiert an die seitlichen Wände gehängt werden, während weniger wichtige Gemälde, »unter welche die Lucas Kranachs zu zählen sind«, den Fenstern gegenüber gezeigt werden könnten. Dann erstellte er Listen der präsentabelsten Holländer und Flamen und verteilte sie auf die verschiedenen Säle. Ihre Bilder sollten ebenfalls nach Schulen geordnet unter Berücksichtigung von Licht und Temperatur gemäß ihrer Wichtigkeit verteilt werden. Die klimatisch und lichttechnisch ungünstigsten Räume sollten für die Hängung der weniger wichtigen Kunstwerke, Kopien und Nachahmer dienen.⁶³

Basierend auf Quandts Konzept wurde der kunsthistorische Rundgang optimiert. Die Aufteilung der Gebäudeflügel nach Schulen blieb zwar gleich wie vorher: Der Westflügel der äußeren Galerie war den Flamen gewidmet, die Nordseite den deutschen Meistern mit dem zwischengeschobenen Raffael-saal, der Westflügel den Holländern, und die Südseite den Franzosen und Spaniern sowie Nachahmern und Kopien aller Schulen. Die innere Galerie blieb unverändert den Italienern vorbehalten. Doch in der Binnengestaltung der Räumlichkeiten

wurden die kunsttopographischen Kriterien wesentlich konsequenter umgesetzt.⁶⁴ Da diese Hängungssystematik mehr Raum erforderte, wurden 1841 auch in der westlichen und östlichen Langgalerie an den Fensterpfeilern Scherwände errichtet und Kabinette gebildet.⁶⁵

Mit den Verbesserungen der frühen 1840er Jahre wurden vor allem der Katalog und die räumliche Situation aufeinander abgestimmt, was für die Besucher den Ablauf des kunsthistorischen Rundgangs deutlich vereinfachte. Die fortlaufende Nummerierung der Bilder und die Raumabfolgen (A-H in der äußeren, Aa-Ff in der inneren Galerie) wurden neu zugeteilt.⁶⁶ Der Rundgang begann auch 1843 im Franzosensaal (A). Hierauf folgte der Spaniersaal (B) – ein an ein Schaudapot erinnerndes Sammelsurium, welches auch Neueingänge italienischer Kunst, italienische Gemälde des 18. Jahrhunderts und einige Niederländer des 17. Jahrhunderts enthielt.⁶⁷ Für die neue Raumabfolge wurden in die westliche und östliche Seitenwand des Eintrittsaales neue Türen gebrochen, wie dem Grundriss im Führer durch die Galerie von Julius Mosen entnommen werden kann (Abb. 87).⁶⁸ Nach dem Spaniersaal trat man in die lange Galerie des Westflügels (C) ein, wo hauptsächlich Flamen gezeigt wurden. Hier lässt sich die Zusammenführung von Künstler und Schulen feststellen, wie sie Quandt zum Vorschlag gebracht hatte. So fanden sich an der ersten und zweiten Scheidewand am Fenster beispielsweise die Gemälde von Jacob Ruisdael oder an der sechsten und siebten Wand die Bilder der beiden David Teniers wieder.⁶⁹

Der neue Rundgang zeigt gegenüber den Vorgängern eine überraschende Wendung. Die Besucher schritten zuerst die

61 *Entwurf zu einer Aufstellung der königl. Gemäldegalerie in Dresden*, in: SLUB, Mscr. Dresd. L 224, Bd. IV, Nr. 11, fol. 1r. Fast der gleiche Wortlaut in: Quandt 1842, S. 60. Quandt hatte 1840 offensichtlich einige Punkte dieses Schreibens an Lindenau betreffend Galeriehängungen von 1837 wieder aufgenommen. Siehe ebd., S. 7–9.

62 Quandt 1846 (1), S. 33. S. a. Friesen 1880, S. 317–318.

63 *Entwurf zu einer Aufstellung der königl. Gemäldegalerie in Dresden*, in: SLUB, Mscr. Dresd. L 224, Bd. IV, Nr. 11, fol. 1r–5r. Einen Saal für die altdeutschen und altniederländischen Gemälde hatte er sich schon 1816 gewünscht; siehe Quandt 1816 (1), S. 835: »Könnten die noch in der Gallerie zerstreut umher hängenden Alteutschen Bilder, welche eine abgeschiedene Welt für sich bilden, zusammen, in einem besonderen Zimmer aufgestellt werden, da sie Absonderung und Ruhe fordern, so hätten wir eine Cisalpinische Schule, welche sich gewiß, wenn auch nicht der Zahl, doch dem inneren Werthe nach, wohl jeder anderen an die Seite stellen könnte.«

64 Um festzustellen, inwiefern die Schulbildung wirklich konsequent umgesetzt wurde, bedurfte es einer visuellen Rekonstruktion des Katalogs von 1843, wie sie Tristan Weddigen anhand der Inventare und Kataloge für die Jahre 1747, 1750, 1754, 1765, 1825 und 1835 vorgenommen hat. Siehe www.gallerycreator.uzh.ch/index.php?page=viewRooms [letzter Zugriff: 17.10.2018]. Die stichprobenartige Überprüfung des Kataloges zeigt zumindest, dass in der äußeren Galerie, außer im schaudepotartigen Raum B (früher H), keine Italiener mehr präsentiert

waren. Eine restlos konsequente Schulhängung war schon aus dem Grund der massiven Größenunterschiede der Gemälde kaum möglich, so lange man nicht dazu überging, Gemälde in ein Depot zu überführen. Dies geschah 1843 weiterhin nicht. Zur Methodik der visuellen Rekonstruktion siehe Weddigen 2008, S. 10.

65 »Durch diese Raumerweiterung konnte überhaupt die systematische Zusammenstellung der Gemälde nach Meistern u. Schulen, auch in den übrigen Abtheilungen der Gallerie besser durchgeführt werden.« (Zitat nach Hans Posse); Jahresbericht 1841 vom 14.2.1842, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VIIa, Nr. 5, Jahresberichte 1837–1842 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 10, fol. 5v–6r.

66 Nachfolgende Beschreibung des Rundgangs folgt den Abteilungen in Kat. Dresden 1843. Ein Grundriss findet sich in Mosen 1844, nach S. 203.

67 Zur damals noch wenig bekannten spanischen Malerei, ihres Eingangs in die Dresdener Gemäldegalerie und ihrer Präsentation siehe Weniger 2003, S. 341.

68 Mosen 1844, nach S. 203. In diesem Grundriss sind die Scherwände der äußeren Galerie nicht eingezeichnet.

69 *Entwurf zu einer Aufstellung der königl. Gemäldegalerie in Dresden*, in: SLUB, Mscr. Dresd. L 224, Bd. IV, Nr. 11, fol. 3v. Die Angabe »Saal G« richtet sich noch nach dem Grundrissplan von 1837. S. a. Marx 1992 (1), S. 91, Abb. 71; Kat. Dresden 1843, S. 27–28 (Ruisdael), S. 32–35 (Teniers).

cob Ruisdaels und David Teniers lässt sich dies nachvollziehen. Ruisdael wurde nicht im Kabinett, gebildet aus der Rückseite der ersten und der Vorderseite der zweiten Wand gezeigt, sondern auf den Vorderseiten der ersten, zweiten und sogar dritten Wand – also faktisch über drei Kabinette hinweg.⁷¹ Bei Teniers wird dieses Prinzip der Schulhängung noch verdeutlicht. So waren diese Gemälde an die Vorderseite der sechsten und der siebten Wand gehängt. Diese siebte Wand war aber zugleich die Ausgangswand, wo man sich umdrehte, um die Rückseiten der Scheidewände in Angriff zu nehmen. Konsequenterweise folgten die weiteren Bilder Teniers des Älteren und auch dessen Sohnes an den Rückseiten der sechsten und in einem Fall auch noch an der fünften Wand.⁷² Diese Anordnung war insofern originell, als sie es ermöglichte, jeder Wand entlang zu gehen, ohne auch nur ein Gemälde zweimal betrachten zu müssen. Man tat auf dem Rundgang also mit Sicherheit keinen Schritt zu viel und konnte der fortlaufenden Nummerierung im Katalog, und damit weitgehend dem kunsthistorischen Rundgang folgen.

Die Vorzüge dieser eigenwilligen Präsentation zeigten sich vor allem im Vergleich zur inneren Galerie. 1843 hatte man dort nichts geändert. Die italienischen Bilder waren nach Schulen in Kabinetten geordnet, die man entsprechend der Raumfolge abschnitt. Angekommen im letzten Saal (Dd), musste man, dem Katalog folgend, die Gemälde an den Pfeilern anschauen. Dies hatte ein Abschreiten der Kunstgeschichte im Rückwärtsgang zur Folge und höchstens einen ungewollt didaktischen Sinn, weil die Besucher dann die Schulkabinette repetieren konnten.⁷³

Nachdem man den Flamensaal (C) hinter sich gelassen hatte, trat man in den Saal mit altdeutschen und altniederländischen Gemälden ein (D). Sämtliche Bilder Holbeins hingen hier beieinander wie Quandt es gefordert hatte.⁷⁴ Der Rundgang sah nun vor, in die innere Galerie einzutreten und dabei einer gewissen Chronologie Rechnung zu tragen: Der erste Raum zeigte altitalienische Gemälde, der weitere Rundgang folgte den italienischen Schulen (Aa-Ee) und unterschied sich nicht von der Präsentation von 1835. Die Räume, Kabinette und Wände waren den einzelnen Schulen gewidmet, die Hängung den räumlichen Gegebenheiten verpflichtet und der Katalog hielt die Œuvres eines Künstlers zusammen, damit die Chronologie verständlich wurde.⁷⁵

Den auserwählten Saal (Ff) mit Raffaels und Correggios Bildern erreichte man dann nach Durchschreiten des Saales der deutschen Gemälde. Danach fand der Rundgang mit den neueren deutschen und besonders sächsischen Künstlern des 17. bis 19. Jahrhunderts in zwei Räumen (E-F) seine Fortsetzung, wobei mit zwei Landschaftsbildern Caspar David Friedrichs die einzigen Gemälde eines noch lebenden deutschen Zeitgenossen in die Sammlung gekommen waren.⁷⁶ In der darauf folgenden langen Galerie (G) befanden sich die holländischen Maler. Man ordnete dem Saal großzügig Rembrandt und seine Schule zu. Den Rundgang absolvierte man nach demselben Prinzip wie in der gegenüberliegenden Galerie der Flamen. Man schritt zuerst die Vorderseiten der fünf Scherwände, dann deren Rückseiten und schließlich die Längswand ab. So präsentierten sich

71 Kat. Dresden 1843, S. 27–28, wobei die dritte Wand zweimal auftaucht. Dies ist ein Druckfehler.

72 Kat. Dresden 1843, S. 32–35. An der fünften Wand vermerkt der Katalog eine Beteiligung David Teniers an einem Gemälde von Lucas van Uden.

73 Kat. Dresden 1843, S. 116–122 (I–X). Entsprechend: Kat. Dresden 1837, 2. Hauptabteilung, S. 76–84 (A–K). In der äußeren Galerie schritt man gemäß Kat. Dresden 1837, 1. Hauptabteilung, S. 210–241 alle dreißig Pfeiler am Ende des Rundgangs ab, nachdem man im letzten Raum H angekommen war. Wahrscheinlich waren mit den Pfeilern auch die Scherwände gemeint, da diese in der Beschreibung der entsprechenden Langgalerien nicht erwähnt sind. Dies ist ein Zeichen dafür, dass weniger wichtige Gemälde, Kopien und Nachahmer nicht konsequent in eine didaktische Schulhängung einbezogen waren.

74 An der dritten Wand; siehe Kat. Dresden 1843, S. 66–67. *Entwurf zu einer Aufstellung der königl. Gemädegalerie in Dresden*, in: SLUB, Mscr. Dresd. L 224, Bd. IV, Nr. 11, fol. 1v. Im Anschluss an dieses Gutachten folgen zwei Bleistiftskizzen mit Hängungen: ebd., fol. 7r (Gruppierung um Jan Gossaert gen. Mabuse), fol. 8r (Gruppierung um Holbein). Sie stammen möglicherweise von Quandt selber und lassen sich in ihrer Struktur mit den Sälen in Kat. Dresden 1843, »Vierte Abteilung. D. Erste Wand«, Nrn. 446–453, S. 57–58, und »Dritte Wand«, Nrn. 518–547, S. 65–68 vergleichen. Die beiden Skizzen sind aber wohl eher ein Vorschlag, wie ein nach Schulen geordneter Wandauftritt aussehen könnte. Die Kataloge verzeichnen an diesen Wänden deutlich mehr Gemälde.

75 Im Katalogteil zur inneren Galerie waren die Bilder innerhalb des Œuvres eines Künstlers zwar nacheinander aufgeführt, nicht aber an

der Wand, wo sie in senkrechten, achsensymmetrischen Abschnitten nach einem Pendant-Prinzip und entsprechend ihren Dimensionen angeordnet waren. Römische Ziffern bei den einzelnen Bildern verwiesen auf diese so genannten Divisionen, die ebenfalls mit Ziffern bezeichnet waren. Das Auge des Betrachters musste also nach der geordneten Lektüre auf den Wänden oder aber nach einer fortlaufenden Betrachtung der Wände im Katalog hin und her springen. S. a. Weddigen 2008, S. 207.

76 Kat. Dresden 1843, S. 143, Nr. 1191, 1192. Es handelt sich um *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, 1819/20, Lwd., 33 × 44,5 cm, Gal. Nr. 2194 und um *Rast bei der Heuernte*, 1834/35, Lwd., 72 × 102 cm, Gal. Nr. 2197 (verschollen). Die anderen »neueren« deutschen Gemälde waren von Künstlern wie Anton Graff oder Angelika Kauffmann. Friedrichs Gemälde kamen 1840 auf königlichen Wunsch hin in die Sammlung. Vermittler der Bilder war Quandt. Zuvor wehrte sich vor allem Friedrich Matthäi gegen einen Ankauf, so dass die Galeriekommission einen entsprechenden Vorschlag von Carl Gustav Carus noch abgelehnt hatte; Spitzer 2010, S. 6–8, 40. Im Raum F befanden sich auch niederländische Gemälde, die mit den deutschen an den drei Wänden gemischt gehängt zu sein schienen. Kat. Dresden 1843, S. 150–157. Erst in der Sempregalerie wurde im zweiten Stockwerk ein Kabinett mit »Werke[n] vaterländischer, zumeist noch lebender Künstler« eingerichtet, worunter sich 1856 Werke von Adrian Ludwig Richter, Caspar David Friedrich, Carl Peschel, Johan Christian Claussen Dahl oder Julius Hübner befanden. Kat. Dresden 1856, S. 331–334. S. a. Wilmowsky 2017, S. 425–426 zu einem Ankauf einer Pietà von Rietschel als zeitgenössische bildhauerische Position.

die Leidener Feinmaler an den Vorderseiten der ersten bis dritten Wand, während an deren Rückseiten Landschaften aus dem Umkreis Jan Brueghels hingen.⁷⁷ Die lange Galerie beendete man mit der Betrachtung der großen Wouwerman- und Rembrandt-Œuvres an der langen Wand. Der gesamte Rundgang wurde im südöstlichen Raum (H), der weniger bedeutende Schulbilder aus dem Umkreis Rubens' sowie einzelne Holländer, Deutsche und Franzosen enthielt, beschlossen.

Die Errungenschaft des Rundgangs von 1843 war hauptsächlich eine neue Übersichtlichkeit, welche die Hängung, den schriftlichen Katalog und den Galeriebesuch auf praktische Weise miteinander zu verbinden vermochte. Quandt betonte, die Galerie habe »sehr wesentlich [...] durch diese Umstellung gewonnen, dass die vorzüglichsten Bilder [...] in besseres Licht gebracht wurden, dass ihr Reichthum an den kostbaren kleinen Meistern hervortritt, der bei einer zerstreuten Aufstellung nicht bemerkbar war, und dass durch das Zusammenhalten von Meistern und Schülern Kunstkenntniss gefördert wird.«⁷⁸ Wenn auch der Kunstgeschichte weder chronologisch noch kunstopogra-

phisch bis ins letzte Detail streng wissenschaftlich Rechnung getragen wurde, und – bedingt durch Dimensionsunterschiede der Bilder – nicht in allen Fällen alle Bilder aus dem Œuvre eines Künstlers und dessen Umkreis beieinander hingen, so wurden doch die großen Bögen auf praktikable und didaktische Weise sichtbar. Man stimmte die Hängung und den Katalog so aufeinander ab, dass die Galeriebesucher einen einigermaßen logischen Ablauf abschreiten konnten. Die fortlaufende Nummerierung über alle Abteilungen hinweg ermöglichte einen vereinfachten Vergleich von Gemälde und Katalogeintrag.

Van Eyck, Da Vinci, Holbein: Kunstgeschichte mittels Rahmenbeschriftungen

Die neue Übersichtlichkeit des Rundgangs wurde durch direkt an die Rahmen angebrachte Informationsschilder gestärkt. Darauf standen die Katalognummer und der Künstlernamen mit Lebensdaten. Die Attribution diente dem Kunstverständnis



88 Jan van Eyck, *Triptychon mit Maria und dem Kind, der Heiligen Katharina und dem Heiligen Michael mit Stifter*, 1437, Öl auf Eichenholz, 33 × 54,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 799

77 Kat. Dresden 1843, S. 158–164 (Leidener Feinmaler); S. 170–175 (Jan Brueghel an den Rückseiten der zweiten bis vierten Wand). Immerhin entstand durch die Präsentation von Willem van Mieris an der Rückseite der ersten Wand im zweiten Kabinett ein Raum, der nur den

Leidener Feinmalern gewidmet war. Der Rundgang folgte hier jedoch der Chronologie, so dass das Leidener Kabinett eher zweitrangige Absicht und positiver Nebeneffekt zu sein scheint.

78 Quandt 1842, S. 61.

und half bei der chronologischen Einordnung der Gemälde in ihrem Hängungskontext. Quandt hatte die neue Beschilderung 1842 gefordert, worauf sie für die Neuhängung 1843 eingeführt wurde.⁷⁹ Aus der Einführung der Namensschilder wollte er zudem Neuzuschreibungen bekannt machen. Dazu gehörte beispielsweise Jan van Eycks *Triptychon mit Maria und dem Kind, der Heiligen Katharina und dem Heiligen Michael mit Stifter*, ein kleiner Flügelaltar mit der Madonna in einer Kirche, das früher Albrecht Dürer zugeschrieben und von ihm schon 1816 dem flämischen Maler zuerkannt worden war (Abb. 88).⁸⁰

Vier Jahre später musste er in einem Artikel im *Kunstblatt* »ueber die [...] eingeführte Namenangabe« jedoch feststellen, dass längst nicht alle Beschriftungen auf dem aktuellsten Stand kunsthistorischer Forschung waren: »Es finden sich aber noch viele namenlose Gemälde in der königl. Galerie, was daher kommt, daß eine gründliche Kenntniß nicht durchdringen und nur einige irrthümliche Katalogbenennungen mit Mühe von den Bildern entfernen, aber selten von der richtigen Namenangabe überzeugen konnte. Gerade eine Sammlung wie die königliche, deren hoher Werth nicht in historischer Vollständigkeit, sondern im Besitz unübertrefflicher Werke einzelner großer Meister besteht, sollte durch eine richtige Angabe der Namen, wenigstens von dieser Seite, den Kunstgeschichtsforscher befriedigen.«⁸¹ Nebst einigen italienischen Beispielen, darunter falsche Zuschreibungen an Giorgione, nennt er Hans Holbeins Bildnis *Charles de Solier, Sieur de Morette*, das trotz längst formulierter Zweifel immer noch Leonardo da Vinci zugewiesen wurde und entsprechend beschriftet war (Abb. 89): »Man muß freilich verstummen, so lange man uns den Vorwurf machen kann, daß wir eins der wichtigsten Werke Holbeins für ein Gemälde von Leonardo da Vinci halten und also verrathen, wie unbekannt uns zwei der größten Künstler sind.«⁸² Doch trotz



89 Hans Holbein der Jüngere, *Charles de Solier, Sieur de Morette*, 1534/35, Öl auf Eichenholz, 92,5 × 75,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1890

seiner ausführlichen stil- und quellenkritischen Beweisführung sowie der Beilage eines Kupferstichs von Wenzel Hollar, anhand dessen er den Dargestellten identifizieren konnte, wurde das Bildnis erst 1856 in der neu erbauten Galerie von Gottfried Semper endgültig Holbein zugeschrieben und im entsprechenden Kontext präsentiert.⁸³

79 Quandt 1842, S. 20: »[...] Antrag, an die Rahmen der Bilder Tafeln anzubringen, auf welchen die Namen der Meister zu finden sind. Der Vorschlag erhielt allerhöchste Genehmigung und wurde nach meinem Plane mit wenig Abänderungen ausgeführt.« Jahresbericht 1841 vom 14.2.1842, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VIIa, Nr. 5, Jahresberichte 1837–1842 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 10, fol. 6r. S. a. Schölzel 2012, S. 207–208. Die Rahmenbeschriftungen wurden schon in der Wiener Gemäldegalerie des Oberen Belvedere von Christian von Mechel erstmals eingeführt, stießen aber noch auf größeren Widerstand; Penzel 2007, S. 96–99, 271–274. Über die Herstellung von Bezügen zwischen Galeriekatalog und Hängung durch fortlaufende Nummerierung in Dresden siehe ebd., S. 100–102; Weddigen 2008, S. 194–199. Laut Martin Bernhart Lindaus Galeriebuch von 1856 sollen die Namensangaben von den Reorganisationen um 1832/34 her stammen; Weddigen 2008, S. 206. Dies trifft aber nicht zu, da die Quellen klar zeigen, dass die Namensschildchen nicht vor 1840 angebracht worden waren. S. a. Schölzel 2005 (2), S. 35. Zu der Entwicklung der Kataloge, insbesondere hinsichtlich der Ausführlichkeit der Gemäldebeschriftungen siehe Hipp 2007, S. 56–64; Pilz 2006, S. 160–163.

80 »Dieses Bild, welches vormals A. Dürer zugeschrieben wurde, wahr-

scheinlicher aber ein Werk von Joh. von Eyk ist, – würde in einem kleinen abgesonderten Raume, wo alles beisammen wäre [...], erst vollkommen wirken können.« Quandt 1816 (1), S. 836. Quandts Zuschreibung datiert vierzehn Jahre vor Aloys Hirts bis heute anerkannten Attribution; Hirt 1830, S. 10–11. S. a. Neidhardt 2017, S. 351–352. Quandt 1846 (1), S. 33 schreibt nicht, die Zuschreibung stamme von Hirt, wie Schölzel 2012, S. 207, Anm. 269 vermerkt; Neidhardt 2005 (2), S. 14.

81 Quandt 1846 (1), S. 33.

82 Quandt 1846 (1), S. 33.

83 Die Zuschreibungsgeschichte des Bildnisses *Charles de Solier, Sieur de Morette* an Holbein ausführlich beschrieben bei Marx 1998, S. 265–268. Quandt schrieb es schon 1830 Holbein zu; siehe Quandt 1830(3), Sp. 575. Das Bild war 1843 immer noch im Raffaelsaal unter den Florentiner Meistern als Leonardo, Bildnis des Herzogs Sforza von Mailand, präsentiert; Kat. Dresden 1843, Nr. 1051, S. 127. Mosen 1844, S. 29 ebenfalls als Holbein. Im Kat. 1835/37, 2. Hauptabteilung, Nr. 472, S. 91 hatte man eine Anmerkung angebracht: »Man will seit einiger Zeit dieses Gemälde dem Holbein zuschreiben.« Zu Quandts Rolle bei dieser Zuschreibung siehe Quandt 1856, S. 149–150; Quandt 1853, S. 82, 85; Quandt 1846 (1), S. 33–36; Quandt 1842, S. 61–62. Julius Hübner



90 Bartholomäus Sarburgh nach Hans Holbein dem Jüngeren, *Die Madonna des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen*, Öl auf Eichenholz, 159 × 103 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1892

Im Fall der Dresdener Fassung der *Madonna des Bürgermeisters Meyer* von Hans Holbein dem Jüngeren, deren Zuschreibung in jenen Jahren gelegentlich bezweifelt wurde, mochte Quandt seine Überzeugung nicht ändern. Trotz seiner nachweisbar guten Kennerschaft altdeutscher Kunst, die er durch Beobachtung, vergleichendes Sehen und Lektüre von primären Quellen und aktueller Literatur geschult hatte, hielt er an der nach wie vor verbreiteten Meinung fest, dass es sich um einen originalen Holbein handelte. In seinem Aufsatz über die neue Gemäldebeschilderung griff er das Thema auf, indem

er die vielen fehlerhaften Zuschreibungen in der Dresdener Gemäldegalerie als Ursache aufführte, »daß durch diese Schwäche andere Kunstschriftsteller ermuthigt werden, auch die Aechtheit zuverlässiger Meisterwerke anzugreifen, da sie die Dresdener Kunstkennerschaft für unfähig halten müssen, die Ehre ihrer Kunstschatze zu vertheidigen. So hat es Dr. Kugler unlängst gewagt, das Bild der Familie Mayer von Holbein d.J. für eine Kopie öffentlich zu erklären.«⁸⁴ Wie der Ausgang des Holbein-Streits 1871 zeigen sollte, lag hier Quandt, der sich als ein solcher Ehrverteidiger verstand, falsch.

Obschon der Dresdener Kunstkennner im Jahr 1859 ein gutes Jahrzehnt vor dem eigentlichen Holbein-Streit von 1871 starb, kann durch sein Beispiel der umfassenden Forschung über denjenigen Konflikt, der für die Genese der akademischen Kunstwissenschaft so bedeutend war, eine nuancierte Sichtweise hinzugefügt werden.⁸⁵ Es ist gemeinhin anerkannt, dass die korrekte Zuschreibung der Darmstädter Version der *Meyermadonna* an Holbein und die als Kopie identifizierte, später dem niederländischen Maler Bartholomäus Sarburgh zugeschriebene Dresdener Variante einer Gruppe professionell arbeitender Kunstwissenschaftler gelang (Abb. 90–91). Die Kunsthistoriker setzten sich gegen die Meinung von Künstlern und Laienpublikum durch und verhalfen so dem wissenschaftlich begründeten Kunsturteil zu einem Schlüsselmoment in der Entwicklung dieser Fachrichtung.⁸⁶

Die Fehlbeurteilung des als einen frühen Kunsthistoriker zu bezeichnenden Quandt muss wenigstens teilweise von derjenigen der Künstler und des breiten Publikums abgehoben werden. Zwar vermuteten Fachkollegen wie der erwähnte Franz Kugler oder Aloys Hirt, der als erster die Originalität der sich zu dieser Zeit in Berlin befindenden Darmstädter Madonna in einem Aufsatz postulierte, in der Dresdener Fassung ebenfalls Anteile Holbeins. Sie schrieben das Bild seiner Werkstatt zu oder vermuteten darin eine eigenhändige Kopie.⁸⁷ Andere drehten diese These der zwei Originale um und bezeichneten das Dresdener Bild als die Erstfassung.⁸⁸ Doch Quandts beharrliches Verhalten an der Dresdener Tafel als alleiniges Original von der Hand Holbeins liegt vor allem in seiner Anschauungsmethodik sowie seiner Fixierung auf das Deutschtum Holbeins begründet. Er sah, ganz der verbreiteten Meinung entsprechend, die *Meyer-*

hebt in der Einleitung zum ersten Katalog der Sempgalerie Quandts Rolle bei der Zuschreibung des *Charles de Solier* an Holbein hervor; Kat. Dresden 1856, S. 23f. S. a. Bättschmann 2017, S. 44; Bader 2013, S. 98–99.

84 Quandt 1846 (1), S. 33, Bezug nehmend auf Kugler 1845, S. 29–30. S. a. Maaz 2014, S. 21–22; Bader 2013, S. 51–52; Beyer 2010, S. 205–206; Bättschmann/Griener 1998, S. 13–15; Fechner 1871, S. 114–116.

85 Siehe Bader 2013, S. 18–28.

86 Aktuellste Literatur zum Holbein-Streit: Bättschmann 2017, S. 37–51; Maaz 2014, S. 26–40; Beyer 2010, S. 201–217; Bättschmann/Griener

1998, S. 11–18, 58–69. Lena Bader hat sich wissenschaftshistorisch und multiperspektivisch in ihrer umfassenden Studie *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert* mit dem Holbein-Streit auseinandergesetzt; siehe dazu Bader 2013, S. 8–13.

87 Hirt 1830, S. 14–15; Kugler 1845, S. 29–30. Zu Hirt und Kugler siehe Fechner 1871, S. 19–23, 28–29, 114–116; 2013, S. 49–54. Bader erwähnt weitere Kunsthistoriker, die an der Originalität des Dresdener Bildes festhielten, darunter Jacob Burckhardt; Bader 2013, S. 118–120, 139–140, 249–250.

88 Fechner 1871, S. 28–29. S. a. Bader 2013, S. 54–57.



91 Hans Holbein der Jüngere, *Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen*, 1525/26 und 1528, Öl auf Nadelholz, 146,5 × 102 cm, Sammlung Würth, Schwäbisch Hall, Johanniterkirche

madonna als Höhepunkt der deutschen Kunst in der Dresdener Gemäldegalerie und damit Raffael und der *Sixtinischen Madonna* ebenbürtig: »[Das Bild ist es würdig], sich in einer Sammlung zu befinden, in der Raphaels Madonna di St. Sisto strahlt, ohne neben dieser Sonne wie der bleiche Mond zu verschwinden.«⁸⁹ Diese Quintessenz ist zwar ideologisch verklärt, in ihrem Charakter aber für die frühe Kunstgeschichte doch bedeutend: Zeit seines Lebens hat der Dresdener Kunstforscher sich für die Anerkennung altdeutscher Kunst, für Dürer und Holbein eingesetzt. Damit beabsichtigte er, das Antikeninteresse des Klassizismus, die Idealisierung der italienischen Kunst der Renaissance und das Primat Raffaels aufzuweichen und zu

differenzieren.⁹⁰ Hierfür setzte er sich intensiv mit spätmittelalterlicher Kunst nördlich der Alpen auseinander, bereiste über die gewöhnlichen Destinationen eines Kunstliebhabers hinaus gehende Länder wie Spanien oder Schweden, sammelte Druckgraphik und Zeichnungen nach kunstgeographischen und chronologischen Kriterien. Sein kennerschaftlicher Blick auf die Geschichte der Künste in ihrer ganzen Breite ist demnach von einem kunsthistorischen Interesse im wissenschaftlichen Sinn geprägt. Dies zeigt sich auch darin, dass er lange die von den Künstlern in der Galeriedirektion gewünschte, räumliche Hervorhebung Holbeins und der altdeutschen Künstler ablehnte, wie nachfolgend noch zu zeigen sein wird.

Kennzeichnend für seine wissenschaftlichen Interessen ist gerade seine Beschäftigung mit Holbeins *Meyermadonna*. Auf der Rückreise aus Südfrankreich 1846 untersuchte er in der öffentlichen Bibliothek in Basel Holbeins Porträtstudien zu den Figuren des berühmten Bildes und äußerte sich zur Datierung (Abb. 92).⁹¹ Ihm fiel dabei eine Stilverschiedenheit zwischen Holbeins Zeichnungen und dem ausgeführten Gemälde auf. In der Distanz zwischen den Basler Porträtskizzen und einer »weniger unbefangenen Naturwahrheit« im Dresdener Bild sah er den Grund, eine Entstehung des Gemäldes nach Holbeins Abreise 1526 aus Basel im Zuge der schwierigen Auftragslage unmittelbar vor der Reformation zu vermuten: »Gerade diese Porträtköpfe in diesem Gemälde sind es, welche [...] eine Entschiedenheit vermissen lassen, die Holbein eigen war, und die Vermuthung begründen könnten, als hätte der Maler sich angestrengt, in der Erinnerung die Skizze zu vervollständigen.«⁹² Im Bericht über seine Untersuchungen in Basel zeigt sich denn auch, weshalb Quandt zu diesem Schluss kam. Da ihm die historischen Quellen für sein Argument fehlten, begründete er seine Thesen in einer einfühlsamen Lektüre der Künstlerbiographie – mit anderen Worten: er psychologisierte, wofür er sich sogar rechtfertigte: »Da hierüber keine historischen Nachweisungen vorhanden sind, so ist es erlaubt, auf psychische Gründe Vermuthungen zu bauen. Wenn wir die unendliche Liebe und Frömmigkeit fühlen, welche das Bild beseelen und den Maler erfüllten [...], so möchten wir glauben, daß dieser Hausaltar von einem Katholiken in einer Zeit gemalt sei, wo seine Freunde und Glaubensgenossen wegen ihrer Ueberzeugung bedrängt wurden.«⁹³ Da Quandt also nicht alle Quellen bekannt waren,

89 Quandt 1846 (2), S. 288; s. a. Quandt 1856, S. 146–147: »Dr. Mosen sagt zu bescheiden: ›Vielleicht bezeichnet dieses Bild den Höhenpunkt der deutschen Malerei, wie die sixtinische Madonna den Gipfel der römisch-christlichen Kunst‹ – und wir bestätigen dieses Wort mit voller Ueberzeugung.« Quandt zitiert hier nach Mosen 1844, S. 28. Quandt 1853, S. 18. Zu den Vorläufern des Erfolgs von Holbeins *Meyermadonna* und der zahlreichen Kopien ab 1800 siehe Maaz 2014, S. 7–21. S. a. Bader 2013, S. 28–34.

90 Vgl. Beyer 2010, S. 202.

91 Die drei Kreidezeichnungen: Hans Holbein d. J., *Bildnis des Jacob Meyer zum Hasen*; *Bildnis der Dorothea Meyer, geborene Kannengießer* und *Bildnis der Anna Meyer*, um 1525/26, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Museum Faesch, Inv. 1823.140–142.

92 Quandt 1846 (2), S. 289.

93 Quandt 1846 (2), S. 289.



92 Hans Holbein der Jüngere, *Bildnis des Jacob Meyer zum Hasen*, um 1525/26, Kreidezeichnung, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Museum Faesch, Inv.-Nr. 1823.140

versuchte er in Kombination von Bildbetrachtung und Künstlerbiographik seine Schlüsse zu ziehen.

Vergleichendes Sehen wie das Abgleichen von Vorzeichnung und vermutetem Original von Quandt war nebst der quellenbasierten Provenienzprüfung einer jener Faktoren, der 1871 nach genauen Untersuchungen zur Neuzuschreibung führte.⁹⁴ Die aktuelle Frage, ob es sich um eine Kopie handeln könnte, griff Quandt indes nicht auf und äußerte sich an anderen Stellen nur am Rande dazu oder hob die Originalität der Dresdener Fassung hervor.⁹⁵ So ignorierte er 1830 in seiner Rezension von Aloys Hirts *Kunstabermerkungen* dessen angesichts der Darmstädter Madonna zum ersten Mal formulierte Zweifel an der Einordnung der Dresdener Madonna in Holbeins Werk.⁹⁶ 1856 kam

er in seinem *Begleiter durch die Gemälde-Säle* bei der Beschreibung der bildimmanenten Divergenzen auf seine Beobachtungen zu den Basler Zeichnungen zurück und schrieb, einige Teile des Gemäldes seien wie die Porträtzzeichnungen nach der Natur gemalt, andere Bereiche jedoch entsprängen Holbeins künstlerischem Geist und seien daher freier in der Darstellung. »G[e]rade diese Verschiedenheit, welche zu beobachten das Bild selbst Gelegenheit giebt, ist ein Beweis der Originalität, wenn solche noch zu beweisen nöthig wäre – ein Copist würde alles auf einerlei Weise behandelt haben.«⁹⁷ Diese Mutmaßung sollte noch viele Jahre von anderen geteilt werden, waren doch deutliche Unterschiede zwischen der unrestaurierten Originalfassung in Berlin und der qualitätsvollen Kopie in Dresden erkennbar.⁹⁸

Es ist bemerkenswert, dass Quandt die stilistische Divergenz, die andere stutzig machte, recht früh erkannt hatte und dennoch bei einer Zuschreibung an Holbein blieb. Den Aspekt der Stilverschiedenheit innerhalb eines künstlerischen Werks griff der Basler Kunsthistoriker Jacob Burckhardt noch 1882 in einer Kritik am Mehrheitsentscheid der Kunsthistoriker-Gruppe in Dresden 1871 auf, um zu zeigen, dass es in der Kunstwissenschaft nicht nur um dokumentarische Echtheit, sondern auch um ästhetische Schönheit der Bilder, mithin um Kunst und nicht um Namen, gehen müsse.⁹⁹ In der Einordnung des Dresdener Holbein-Streits haben jüngste Untersuchungen hier anschließend eine Differenzierung vorgenommen, um das in der Forschung der letzten Jahrzehnte kolportierte Resultat dieses wissenschaftlichen Disputs zu relativieren. Laut diesem brach der Holbein-Streit dem begründeten Echtheitsurteil und damit der wissenschaftlichen Kunstgeschichte ihre Bahn, während das ästhetische Schönheitspostulat in die Schranken gewiesen wurde. Quandt gehört jedoch zu denjenigen Beispielen, anhand derer sich beschreiben lässt, dass die zeitgenössischen Positionen zu den beiden Holbein-Madonnen weitaus differenzierter waren als nur die beiden Extreme der Echtheit und Schönheit einander entgegenzusetzen.¹⁰⁰

In diesem Sinn wäre es interessant zu wissen, ob Quandt das schwer zugängliche Original der *Madonna des Bürgermeisters Meyer* überhaupt je gesehen hatte. Das Bild war ab 1821 in Berlin beim königlich-preussischen Generalmusikdirektor Gaspare Spontini, Schwager des vorbesitzenden Kunsthändlers, präsentiert und zierte ab 1822 die Privaträume des Prinzenpaares

94 Quandt 1846 (2), S. 288–291. Zum vergleichenden Sehen siehe Bader 2013, S. 94–110. S. a. Bättschmann 2017, S. 37.

95 Zum Beispiel in Quandt 1853, S. 82 über ein druckgraphisches Blatt seiner Sammlung: »Lit. A. Die Familie Meyer zu den Füßen der Maria. Nach dem Originalgemälde von H. Holbein in der Königl. Gallerie zu Dresden.« S. a. Quandt/Schulz 1848, S. 58–60, zu einer Kopie nach Holbeins *Meyermadonna* in der Sammlung von Bernhard August von Lindenau in Altenburg. Dazu auch Maaz 2014, S. 19–21.

96 Quandt 1830 (3), Sp. 570–574; Hirt 1830, S. 15–16. S. a. Fechner 1871, S. 4, 114.

97 Quandt 1856, S. 148. Zu Quandts ikonographischer Beurteilung des Christuskindes, das von vielen als kranker Sohn des Bürgermeisters Meyer angesehen wurde, siehe Bader 2013, S. 220, 223.

98 Bader 2013, S. 252–254.

99 Bättschmann 2017, S. 50; Bader 2013, S. 260–261; Beyer 2010, S. 213–214.

100 Zur Kritik an dieser Position jüngst Bader 2013, S. 118–121 259–263; Beyer 2010, S. 212–217.

Wilhelm von Preußen und Marianne von Hessen-Homburg im königlichen Schloss zu Berlin. Ab 1836 kam es durch Heirat von deren Tochter nach Darmstadt.¹⁰¹ Es ist nicht nachweisbar, ob Quandt Kenntnis des Originals hatte. Doch die Art und Weise, wie er es ignoriert, lässt vermuten, dass er es nie studiert hatte. Er dürfte es in seine Argumentation einbezogen haben, wäre es ihm bekannt gewesen, gerade angesichts des Umstands, mit welcher Sicherheit er bereits 1816 das Dresdener Triptychon Albrecht Dürer ab- und Jan van Eyck zugeschrieben, und ohne jegliches Bedauern das Bildnis des *Charles de Solier* nicht mehr da Vinci, sondern Holbein zuerkannt hatte – im Gegensatz zum großen Widerstand gegen diese endgültige Zuschreibung im Jahr 1860.¹⁰² Zwar sind diese beiden Beispiele anders zu gewichten, ging es hier doch um zwei absolut gerechtfertigte Zuschreibungen an zwei der bekanntesten Künstler nördlich der Alpen. Dagegen wirkt die Aberkennung des einst originalen Holbeins in Dresden und die Feststellung, dass es sich nur um eine spätere Kopie handeln sollte, schwerwiegender.¹⁰³ Dennoch war Quandt vergleichendes Sehen wichtig. Dies zeigt sich in der Gemäldegalerie am Beispiel von Holbeins *Sieur de Morette*, dessen Zuschreibung er nach ersten kennerschaftlichen Zweifeln unter Einbezug eines Kupferstichs, also durch Bildvergleiche, bewiesen hatte.¹⁰⁴ Ebenso stellte er wiederholt Querbezüge auf unterschiedliche, ihm bekannte Gemälde während seiner zahlreichen Reisen her oder nutzte seine eigene graphische Sammlung vergleichend »als Leitfaden zur Geschichte der Kupferstecherei und Malerei.«¹⁰⁵ Wie die oben zitierte Passage in seinem Aufsatz über die Rahmenbeschriftungen im *Kunstblatt* von 1846 zu erkennen gibt, hatte Quandt seine Ehre zu verteidigen. Gerade in Konkurrenz zu Franz Kugler und anderen jungen Kunsthistorikern wäre er bei einer Kenntnis des Originals zwar vielleicht immer noch nicht von einer Zuschreibung des Dresdener Gemäldes an Holbein abgekommen, er würde die Berliner Fassung aber mit größter Wahrscheinlichkeit diskutiert haben – vielleicht auch nur, um es wie die Dresdener Künstler, als verbessertes Original zu betrachten.¹⁰⁶ Ob sein starker Abwehrreflex gegen Kuglers Mutmaßung seine Unkenntnis des Originals vielleicht gar nachweist, bleibe dahingestellt – vielleicht hatte er es auch nicht sehen wollen, weil er möglicherweise das Dilemma erahnte, in das ihn seine eigene wissenschaftliche Kennerschaft augenblicklich gestürzt hätte.

Quandt vertiefte sich im Sinn einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte sicherlich zu wenig in historische Quellen und verließ sich oft auf seine Anschauung, womit ihm die korrekte Einordnung der Dresdener *Madonna des Bürgermeisters Meyer* verschlossen blieb. Doch gerade die vergleichende Kunstbetrachtung war ihm über eine umfassende Lektüre hinaus zentrales Instrument seiner Kunstkennerschaft. So sind auch die knappen Informationen auf den Galerierahmen der Gemälde zu verstehen. Dank ihnen konnten die umständlichen Beschreibungen im Katalog wegfallen. Die Besucher erschlossen sich die Geschichte der Dresdener Kunstwerke und damit eine Geschichte der Kunst mit dem dargebotenen Verweissystem durch die Anschauung. Künstlernamen und Lebensdaten auf den Schildern, knappe Informationen zu Bildinhalt und Herkunft eines Gemäldes im Katalog führten auf dem Galerierundgang zu vertieften Kenntnissen der Kunstgeschichte.¹⁰⁷ Dies war der Weg zu einem Kunstverständnis, wie es Quandt zeit seines Lebens gewünscht hatte – nämlich einer Verbindung von kunsthistorischer Dokumentation und ästhetischer Anschauung.

Didaktik der Anschauung

Als Quandt im Spätsommer 1819 auf der Reise nach Rom war, formulierte er dieses Ideal: »Den [...] Zweck meiner Reise, hoffe ich noch zu erreichen, nemlich Materialien zu einer psychologisch genetischen Kunstgeschichte zu sammeln. Vasari, Sandrart, Lanzi, u. a. m. haben Lebensbeschreibungen einzelner Künstler gegeben, wo jeder Einzelne für sich geschildert wird. Nicht blos jeden Einzelnen für sich betrachtet und nicht eine chronologische Aneinanderreihung, giebt eine wahre Kunstgeschichte, sondern eine Zusammenstellung, ein Aufsuchen der Ursachen u Wirkungen, woraus dann hervorgehn muß, wie die Kunst mit dem Zeitgeist Schritt gehalten hat und aus dem Vorhergehenden das Nachfolgende sich entwick[el]t. Der Einzelne wird hier nur als Glied des Ganzen, nicht als ein Ganzes erscheinen, die Kunstgeschichte in die der Menschheit eingreifen, ein zusammenhängendes Leben in dem der Individuen sich zeigen u die gesammte Geschichte, alles Seyn, Wirken u Vorschreiten, einer in allen lebenden Weltseele, darstellen.«¹⁰⁸ Wenn Quandt nicht, wie später Kugler, Nagler, Schnaase oder Woermann, eine

101 Zur Zugänglichkeit siehe Maaz 2014, S. 20–21; Bader 2013, S. 50–51; Beyer 2010, S. 203. Das erste schriftliche Zeugnis zum Bild und zur Frage der Originalität könnte aus einem Brief von Hegel an seine Frau vom September 1821 stammen; Bader 2013, S. 305–307.

102 Zum Widerstand bei der Zuschreibung des *Charles de Solier* an Holbein siehe Marx 1998, S. 265–266.

103 Zu diesem langwierigen Prozess siehe Maaz 2014, S. 16–28.

104 Bader 2013, S. 98.

105 Quandt 1853, Titelblatt.

106 Vgl. Beyer 2010, S. 208–209.

107 Schäfer 1860, S. X–XIII bedauerte den Verlust an Information in den Katalogen. Dies sei auf Wunsch der Kommission geschehen. S. a. Penzel 2007, S. 291; Prange 2004, S. 129–137.

108 Brief von Quandt an Unbekannt vom 21.8.1819, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 278, Nr. 163. Zum Zeitgeist siehe Quandt 1847, S. 134–140.

umfassende Kunst- oder Künstlergeschichte geschrieben hat, so manifestiert sich in dieser Aussage doch ein kunstwissenschaftliches Verständnis, dass er in der neuen Galeriehängung und dem optimierten Rundgang ansatzweise umzusetzen versuchte.

Mit dem Genetischen meinte Quandt das Vererbte, gleichsam historisch Überlieferte. Er reihte nicht nur einzelne Künstler und ihre Schulen in chronologischer Reihenfolge aneinander, sondern versuchte die chronologische Kunsttopographie in eine übergeordnete Norm einzubinden, die sich über alle Zeiten forterbte.¹⁰⁹ Diese Norm umschrieb er mit »Menschengeist« und meinte damit die Einheit von vernünftigem Denken und sinnlichem Wahrnehmen, von »Geist und Materie«, von »Wissen und Seyn«.¹¹⁰ Diese Einheit verband er mit der naturgeschichtlichen Entwicklung des Menschen.¹¹¹ Ihr Äquivalent, die kulturgeschichtliche Entwicklung, manifestierte sich in der Geschichte der Ästhetik.¹¹² Eine solche universale Ästhetik nährte sich aus dem Verständnis und der Anschauung eines konstanten Schönheitsbegriffs. Schönheit sei ein Akt der Vernunft. Sie sei der vernünftige Gedanke in sinnlich-anschaulicher Form, also die Einheit von Idee und Erscheinung – ein Gedanke, für den Quandt beanspruchte, ihn Jahre vor Hegel formuliert zu haben.¹¹³ Quandts »genetische« Kunstgeschichte war somit eine Geschichte der Schönheit.

Die Ästhetik des Kunstgelehrten schlug sich in einer Didaktik der Anschauung nieder. Durch Kunstanschauung sollte die Geschichte der Schönheit als Einheit von vernünftigem Denken und sinnlicher Erscheinung erkannt werden. Im Vor- und Nachwort zu seiner deutschen Übersetzung der 1792 erstmals erschienen *Storia pittorica della Italia* von Luigi Lanzi skizzierte Quandt die Hauptmomente der italienischen Malereigeschichte anhand der Ausprägungen und Wechselverhältnisse von Geist und Sinnlichkeit. Er warf Lanzi eine etwas emotionslose Sammelwut vor, die unterschiedlichste Dinge unkritisch zueinander führte. Damit lehnte er Lanzis naturwissenschaftlich-taxonomischen Blick auf die italienische Malerei ab, weil diese Methode keinen »Aufschluss über das Innere, das Geistige in den Malereien« gäbe.¹¹⁴ Nicht wie die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts auf dem vergleichenden Kunsturteil, basiert Quandts Kunstgeschichte auf einem normierten und historisierten Schönheitsbegriff.¹¹⁵ Diese Haltung verdeutlicht sich in einer Rezension eines Reiseberichts von Aloys Hirt, der bei der Betrachtung der Dresdener Gemäldegalerie allgemeine Gedanken zur Entwicklung des Menschengeistes erläuterte. Quandt schrieb: »Es ist dieß in unserer Zeit um so schätzbarer, weil die meisten Kunstgeschichtsforscher den Zusammenhang über einer Menge von unabsehbaren Einzelheiten aus den Augen zu verlieren in Gefahr kommen und die beliebt gewordene geographische Eintheilung

109 Quandt 1826 (1), S. IX: »Wahre Geschichtserkenntnis ist nur das Erkennen einer Idee, welche sich in dem Zusammenhang aller und in den einzelnen Begebenheiten ausdrückt, zu nennen, nicht aber das Aufzählen einzelner Begebenheiten nach einer Zeitfolge.« S. a. Quandt 1839 (1), S. 1: »[...] die Geschichte [ist auch nicht mehr] ein bloßes (sic!) Aufzählen von Einzelheiten, welche an und für sich betrachtet doch nichtig sind, so groß auch die Begebenheit für den Augenblick erscheint, und ihre Berichte über Vor- und Rückschritte in Wissenschaften, Künsten und Sitten sind nicht ein Wetterleuchten, wo Licht und Finsterniß wechseln; vielmehr zeigt sich Alles in einem Lebensverbände, in einem Pulsiren ohne Stillstand, als ein beseeltes Ganze, was nach vollem Bewusstseyn und Willen und in Erkenntniß und That sich darzuthun strebt.«

110 Quandt 1844 (1), S. 105 (»Geist und Materie«); Quandt 1859 (1), S. 8 (»Wissen und Seyn«). Es handelt sich hierbei um die Grundthese von Quandts *Briefe aus Italien über das Geheimnisvolle der Schönheit und die Kunst*; Quandt 1830 (1), S. 7. S. a. Quandt 1844 (1), S. 6.

111 Quandt 1846 (2), S. 356–364. In der Senckenberg'schen Naturaliensammlung in Frankfurt am Main experimentierte Quandt anhand der Anschauung von Skeletten der Erdgeschichte mit dem Gedanken der Entwicklung des Menschengeistes, die an gewissen Stellen an die einige Jahre später durchschlagenden Erfolg feiernden Evolutionstheorie erinnern. So versteht er das menschliche Skelett als aus dem Affen hervorgehend, wenn auch diesen übertreffend. Er denkt die Naturgeschichte in einer pyramidalen Entwicklung, die auf den menschlichen Geist zuläuft. Der menschliche Schädel als dessen Gefäß erscheint als Höhepunkt der Evolution. Vischer 1837, S. 31–32 postuliert die Entstehung des Menschen als den Anfangspunkt der Schönheit.

112 Quandt 1844 (1), S. 6. Quandt hält die behandelten Philosophen – beginnend bei Platon, endend mit Hegel – vor dem Hintergrund seiner

ästhetischen Norm zusammen. Besonders verdichtet zeigt sich dieses »Fortschreiten des Menschengeistes« dort, wo er keine Philosophen zitiert. So beschreibt er die Ästhetik des Mittelalters und der frühen Neuzeit mit Künstlerbeispielen. Nach Platon und Aristoteles sind für Quandt erst wieder Giordano Bruno und Spinoza nennenswerte Beispiele, um über philosophische Ästhetik zu sprechen. Ebd., S. 69–86. S. a. Quandt 1853, S. 36.

113 Quandt 1830 (1), S. 44; Quandt 1844 (1), S. 4–10. Zum Anspruch, Hegel antizipiert zu haben: »[...] denn es ist die Idee, oder wie ich es ausgesprochen habe, das Vernunftgemäße in der sinnlichen Erscheinung, oder wie Hegel, fünf Jahre später als ich es sagte, das Vernünftige, worauf das Schöne beruht.« Brief von Quandt an Julius Schnorr vom 2.12.1843, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 234v. Ebenso Quandt. 1844, S. 141: »So spricht den Hegel deutlich aus, was ich vor zehn Jahren sagte und damals für leere Dialektik erklärt wurde. Indeß kommt immer eine Zeit, wo die Wahrheit Anerkennung findet.« Siehe dazu Hegel/Hotho 1835, S. 53: »Dieß ächte Produciren macht die Thätigkeit der künstlerischen Phantasie aus. Sie ist das Vernünftige, das [...] was es enthält, noch erst in sinnlicher Form vor sich hinstellt.« S. a. Solger 1829, S. 58–66, hier S. 65: »Das Schöne muß die Idee als gegenwärtig in der Erscheinung darstellen, freilich nicht bloß sinnlich, sondern auch durch das Denken.« Ebenso Vischer 1837, S. 22: »Das Schöne ist das sinnliche Scheinen der Idee, die Idee in begränzter Erscheinung.« Vischer bezieht sich hauptsächlich auf Hegel.

114 Weddigen 2008, S. 214–215. Zu Quandts Einleitung »Ueber Lanzi's Kunstansicht« siehe Lanzi 1830–1833, Bd. 1, S. XVI–XXXVI und Bd. 3, S. 337–348. Lanzis *Storia pittorica della Italia* markiert einen Wendepunkt in der kunsthistorischen Wissenschaft, indem sie als Ordnungssystem die Einteilung in Lokalschulen anwendet; Penzel 2007, S. 171.

115 Quandt 1830–1833, Bd. 1, S. XXVI–XXXII.

der Schulen eine Verwirrung hervorgebracht hat, welche die Erkenntnis der Wechselwirkung, von Vorgängern, Zeitgenossen, Nachfolgern und Zeitverhältnissen, sehr erschwert.«¹¹⁶ Das empirische Auflisten von Einzelheiten war Quandt ein Dorn im Auge. Gleichzeitig verlangte seine Ästhetik der Anschauung nach einer kunstgeschichtlichen Ordnung. Er plante aus diesem Grund, Lanzis *Geschichte der Malerei* eine »geistig genealogische Tabelle« beizufügen. Zu verwirrend sei die kunstgeographische Einteilung des italienischen Kunsthistoriographen.

Quandts synoptischer Überblick sollte auf der Kunstbiographie Vasaris und Baldinuccis fußen, wie er anmerkt. Jedoch wollte er nicht wie diese Gelehrten von Cimabue allein ausgehen, »sondern mehrere Kunstgeschlechter von verschiedenen Stammvätern nebeneinander fortlaufen [lassen], ihre Verzweigungen u Spaltungen, durch Zusammenlaufen u Trennen der Columnen andeute[n], das Durchgreifende eines großen Geistes durch viele Geschlechter u Zeiträume versinnlich[en] und das sich wieder Verlieren u Abdämmern eines mächtigen, von einem hohen Meister ausgehenden Einflusses, vor Augen [bringen].«¹¹⁷ Um die Synopse anschaulich zu gestalten, gedachte er die Spalten der Tabelle nach kunsttopographischen Kriterien farbig zu gestalten. Seine »Hauptquellen« der Kunst wollte er mit den Primärfarben Gelb (Byzanz), Blau (Italiener) und Rot (Pisaner) unterlegen, ihre Überschneidungen wiederum mit den Sekundärfarben.¹¹⁸ Für die Umsetzung plante er einen Kunstgelehrten zu gewinnen, »der viel gesehen hat« und die Wechselverhältnisse zwischen den Künstlern kenne. Er dachte an den Direktoren der Berliner Gemäldegalerie, Gustav Friedrich Waagen, den Dresdener Altertumsforscher Heinrich Hase oder an den Raffael-Forscher Johann David Passavant.¹¹⁹

Zur Ausführung kam der anschauliche Überblick nicht, was insofern bedauerlich ist, als Quandt mit diesem geradezu naturwissenschaftlichen Klassifikationsprinzip in tabellarischer Form auf der Höhe der Zeit gewesen wäre, wie verschiedene Beispiele aus der Historiographie anfangs des 19. Jahrhunderts zeigen. Selbst in Quandts engerem Umfeld entstand 1826 eine

solche Tabelle, nämlich Johann Heinrich Meyers *Uebersicht der Geschichte der Kunst bei den Griechen*, die sich wohl in Quandts Bibliothek befand.¹²⁰ In seiner frühen Art blieb Meyers Diagramm vorerst noch einzigartig, obschon Goethe persönlich das Produkt seines Kunstberaters als neues Instrumentarium zur Beschreibung der Künste sehr gelobt und zu dessen Verbreitung unter anderem Sulpiz Boisserée berichtet hatte – wohl um genau jenes Umfeld jüngerer Kunstkenner wie Quandt zu gewinnen, die sich mit der wissenschaftlichen Beschreibung der Alten Meister auseinandersetzten. Dort fiel es indes nicht auf fruchtbaren Boden.¹²¹ Ähnliche Tabellen entstanden in Frankreich, wo anfangs der 1830er Jahre der französische Kunstgelehrte, Archäologe und Geologe Arcisse de Caumont Diagramme zur Beschreibung des Laufs der Geschichte als Beigabe seines mehrbändigen Werks über die französische Architektur von ihren Anfängen bis ins 18. Jahrhundert veröffentlichte. Dabei unterteilte dieser, genauso wie Quandt es zu tun beabsichtigte, Epochen mit verschiedenen Farben.¹²²

Quandts innovative Idee einer diagrammatischen Darstellung der italienischen Kunstgeschichte zeigt, wie er die Diskussionen um die richtige, historiographische Einordnung der Künstler und ihrer Werke verfolgt und mit seinen universalgeschichtlichen Kunstansichten zu vereinigen gesucht hat. Gerade in seiner eigenen Kupferstichsammlung spielte Chronologie und Kunsttopographie für die Einteilung eine zentrale Rolle. »Das Interesse am Geschichtlichen ist jedoch bei den meisten Kunstliebhabern das vorherrschende, wie ich oft zu bemerken Gelegenheit hatte, obwohl es bei mir dem ästhetischen Vergnügen nachsteht. Jener Neigung habe ich zu entsprechen gesucht und die Blätter meiner Sammlung historisch geordnet, jedoch dabei auch nicht völlig meine Vorliebe, in jedem Kunstwerke die Idee und in der Kunstgeschichte den Entwicklungsgang des Menschengesistes zu erkennen, verleugnet.«¹²³

Wie der Katalog von Quandts Kupferstichsammlung zeigt, ist diese nach Schulen geordnet. Die ersten Mappen beinhalten deutsche Meister des 15. bis 19. Jahrhunderts, danach folg-

116 Quandt 1831 (3), S. 65. Siehe Hirt 1830.

117 Brief von Quandt an Wilhelm Ambrosius Barth vom 14.1.1830, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 1191, Nr. 575–576. Barth selber hatte den synoptischen Überblick angeregt, wie aus dem Brief hervorgeht. S. a. Quandt/Schulz 1848, S. 2.

118 Die Kunstschohlen mit den Hauptkünstlern, ihren Vorgängern und Nachfolgern sollten in die Spalten der Tabelle aufgeteilt werden, die einzelnen Künstler wiederum chronologisch in die Zeilen eingefügt. Quandt sah auch die Schwierigkeit, Meister, Schüler, Freunde und Gehilfen voneinander zu unterscheiden, weswegen er die Tabelle nur für die wichtigsten Künstler in Lanzis Werk erstellen wollte.

119 Siehe Schröter 1990, S. 352, Anm. 262.

120 Kat. Quandt 1860 (1), S. 156, Nr. 2408.

121 Schmidt-Burckhardt 2017, S. 15–19. S. a. Rössler 2017, S. 82–88.

122 Schmidt-Burckhardt 2005, S. 65–81, hier S. 72. Caumonts Flussdia-

gramm wurde indes kaum rezipiert; vgl. Schmidt-Burckhardt 2017, S. 86–89.

123 Quandt 1853, S. 2; Quandt 1841, S. 433; Quandt 1826 (1), S. V–IX: »Sodann diene auch eine ziemlich reichhaltige Kupferstichsammlung, welche der Besitzer chronologisch und nach Schulen geordnet hat, [...] indem die Seltenheit oder Schönheit der Blätter unterhielt oder erfreute. [...] es wäre nicht einmal zu wünschen, daß nur einmal und von einem Standpunkte aus die Geschichte dieser Kunst konstruiert würde, indem vielseitigere und von Verschiedenen angestellte Betrachtung durchaus vorteilhaft ist.« Er beschreibt in dieser Schrift in elf Abhandlungen die Geschichte der Druckgraphik, indem er chronologisch den Künstlern Deutschlands, Italiens, der Niederlande, Frankreichs und Englands vom 15.–18. Jh. folgt. S. a. Kat. Quandt 1853. Zum Begriff der Universalgeschichte siehe Zwenger 2003, [s. p.]; Nipperdey 1976, S. 45.

ten die Niederländer und Holländer, Franzosen, Engländer und schließlich die Italiener.¹²⁴ Tatsächlich lassen sich aber einige Eigenheiten in der Ordnung feststellen, die mit Quandts Kunstverständnis zusammenhängen. So führte er in der Mappe VIII oberdeutsche und altniederländische Blätter zusammen, weil darin der »germanische Nationalcharakter« erkennbar sei.¹²⁵ An einigen Stellen stellte er den Mappen einleitende Worte voran, die spezifische Vorstellungen des gegenseitigen Einflusses von Kupferstichkunst und Malerei darlegten. Zudem zieht sich die Frage des Ursprungs der Druckgraphik in Italien oder Deutschland als roter Faden durch die Ordnung und entpuppt sich ebenfalls als subjektiver Gedankengang.¹²⁶ Trotz dieser eigenwilligen Ordnungskriterien benutzte Quandt für mehrere Mappen die aktuellste kunsthistorische Literatur. So richtete er sich für die Mappen XVII bis XIX, die Stiche nach Raffael enthielten und einen bedeutenden Anteil seiner Sammlung ausmachten, nach den Erkenntnissen aus der Raffael-Forschung von Passavant.¹²⁷

Obschon Quandt eine chronologisch-topographische Kunstgeschichte mit seinem subjektiv-idealistischen Geschichtsbild verwebte, entstand keine Kunstgeschichte der Meisterwerke und Künstlergenies, wie man es eigentlich erwarten könnte.¹²⁸ Quandt ging individuell auf einzelne Kunstwerke ein und verortete sie historisch. So konnte er auch Stücke, die stilistisch oder technisch weniger meisterhaft waren, als »schön« klassifizieren oder mindestens in einen wie auch immer gearteten Bezug zu seinem Schönheitsbegriff setzen.

Quandts Sichtweise der Ordnungskriterien wirft ein Licht auf seine Tätigkeit bei der Neuhängung der Gemäldegalerie von 1843. Natürlich hatte er diese in einem Kollegium bestehend aus Matthäi, Hartmann und Vogel von Vogelstein umzusetzen. Die gleichen subjektiven Kriterien wie in der eigenen Sammlung

konnten in der Königlichen Gemäldegalerie kaum angewandt werden.¹²⁹ Entsprechend folgte er bereits zwei Jahre früher: »Wenn nun die Frage entsteht, wie soll man eine Sammlung von Kunstwerken jetzt anlegen und ordnen? so glaube ich, nicht anders als nach einem historischen Plane: [...] weil in der Neigung, aus ihrem Lebensverbande herausgerissene Kunstwerke zu sammeln, sich die mehr wissenschaftliche als ästhetische Richtung unserer Zeit ausspricht, deren Anforderungen wir genügen müssen, da wir uns ihren Einflüssen nicht entziehen können.«¹³⁰ Wenn Quandt im Herbst 1840 im Brief an Lindenau und in seinem Gutachten für die Zusammenführung der wichtigsten Gemälde verschiedener Schulen plädierte, dann zeigt sich darin, dass er trotz seiner persönlichen Ansichten für die Darstellung historischer Entwicklungswege der Kunst die aktuellen Debatten der chronologischen oder der Schulhängung durchaus anzuwenden wusste und ihre Vorteile erkannte.¹³¹

Eine Kunstgeschichte des Ausgleichs

In der Diskussion um die Sammlungspräsentation der Dresdener Gemäldegalerie tritt Quandts spezifisches Kunstgeschichtsverständnis an einer Stelle besonders anschaulich hervor. Es betrifft die Säle auserlesener Gemälde. Im Brief an Lindenau von Ende August 1840 bemerkte Quandt in Bezug auf seine Änderungswünsche, »daß obige Allerunmaßgeblichsten Vorschläge den Saal des Raffael nicht berühren, in welchem die Gemälde nach dem Plane, der Sr. M. des Königs allerhöchste specielle Genehmigung erhielt, geordnet würden. Auch sind die Bilder in diesem Saale so gut aufgestellt, als es der beschränkte Raum zuließ u die ungünstige Örtlichkeit gestattete.«¹³² Der Raf-

124 Einen Überblick über die Ordnung bietet die kommentierte »Inhaltsanzeige« in: Quandt 1853, S. V–VIII.

125 Quandt 1853, S. 112.

126 Zum Zusammenhang von Malerei und Kupferstichkunst siehe die Einleitung zu Mappe X, Quandt 1853, S. 134–138. Zum Ursprung der Druckgraphik siehe ebd., S. 2–8, 191.

127 Nach Passavants Standardwerk *Raffael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* (1839). Quandt 1853, S. 248. S. a. Brief von Quandt an Passavant, nicht datiert (vor Okt. 1853): »Aus beifolgendem Verzeichnis werden Sie ersehen, wie oft ich Ihrer mit Verehrung und Zuneigung gedenke, denn jedes Blatt nach Raffael erinnert mich an Sie. Den Raffael habe ich nach Ihrer Angabe geordnet und konnte gewiß keine bessere Anleitung finden.« Frankfurt a/M, Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg, Ms. Ff. J. D. Passavant A.11.e Nr. 588, fol. 1028r.

128 Quandt 1830–1833, S. 348: »Dies scheint uns der Faden zu seyn, der sich durch die Kunstgeschichte hindurchzieht, und an welchen sich die einzelnen Perlen leicht anreihen lassen. Unsere Absicht war, hierdurch [durch den kunsthistorischen Abriss] dem Leser den Faden der Ariadne zu geben, damit er sich in dem Labyrinth einer Kunstgeschichte, welche nach Städten und Ländern eingetheilt ist, nicht verirre und nie vergesse, dass die Geschichte jeder Kunst zugleich die des Menscheistes ist.« Vgl. Weddigen 2008, S. 216.

129 Zu den beteiligten Personen siehe SLUB, Mscr. Dresd. L 224, Bd. IV, Nr. 11, fol. 1v.

130 Quandt 1841, S. 433. Das Zitat entstammt einem kurzen Text über die Vorzüge der chronologischen Aufstellung von Gemälden in öffentlichen Museen in Raczyńskis *Geschichte der neueren deutschen Malerei*. Quandts Text geht ein Artikel zum gleichen Thema vom Berliner Hofmaler und Kunstprofessor Karl Wilhelm Wach voran. S. a. Kaiser 2017, S. 235.

131 Brief von Quandt an Lindenau vom 27.8.1840, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII. Nr. 35, Acta die kgl. Gemälde-Galerie betr., 1840–1844, fol. 62ff. (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 3, fol. 11r–12r. »Entwurf zu einer Aufstellung der königl. Gemäldegalerie u Dresden«, in: SLUB, Mscr. Dresd. L 224, Bd. IV, Nr. 11, fol. 1r–5r. Zur Druckfassung siehe Quandt 1842, S. 7–12. S. a. Weddigen 2008, S. 193–208; Penzel 2007, S. 282–299; Savoy 2006, S. 16–18; Prange 2004, S. 129–137.

132 Brief von Quandt an Lindenau vom 27.8.1840, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII. Nr. 35, Acta die kgl. Gemälde-Galerie betr., 1840–1844, fol. 62ff. (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 3, fol. 12r. Zur Heraushebung der *Sixtinischen Madonna* s. a. Kat. Dresden 2012, S. 44–45.

faelsaal erschien Quandt als unantastbar, da er vom König selbst bewilligt und mitgestaltet worden war. Der Raum stand im Zeichen der besten Künstler und war geschmacklich-normativen und nicht kunstopographischen, stilistischen oder chronologischen Kriterien unterworfen. Raffaels *Sixtinische Madonna* war der Höhepunkt des Saals und wurde im Katalog als erstes Gemälde aufgeführt. Die Nachahmer des römischen Künstlers und seine Kopisten kamen aus Gründen des vergleichenden Sehens und der Kunstbildung zu Ehren. Mit dem der Kunstgeschichte enthobenen Fokus auf Raffael wurde dem Geschmack der Zeit Rechnung getragen.

Die Längswand des Raums war Correggio gewidmet. Dass Correggio bei der Einrichtung des Raffaelsaals in den Jahren 1831/32 überhaupt einbezogen wurde, geht auf Quandt zurück. Die Kommission war zwar dagegen, weshalb Quandt seinen Vorschlag zurückzog. Es war schließlich der König, der die Einbindung der Gemälde dieses Künstlers verlangte.¹³³ Man kann in Quandts Vorschlag die Abwehr eines reinen Saales der Auserlesenen erkennen. Weil der Kunstkennner von einer Sammlung erwartete, dass ihre Werke in historischen Kontexten gezeigt würden, musste er gegen eine isolierte Präsentation Raffaels ankämpfen.¹³⁴ Die Einbindung Correggios konnte dadurch zum Kompromiss werden. Quandt wusste um die zentrale Rolle dieser Gemälde in der Königlichen Sammlung. Die vier großen und beliebten Altartafeln waren 1745 im Rahmen des Ankaufs der hundert besten Bilder aus der Sammlung Herzog Francesco III. von Modena in die Sammlung gekommen. Sowohl die Bilder Correggios wie auch Raffaels *Sixtina* waren von Kurfürst Friedrich August II. angekauft worden (Abb. 93–94). Ihre gemeinsame Präsentation hatte also einen sammlungshistorischen Wert. Die große Anzahl Correggio-Bilder widerspiegelte den gleichsam von oben diktierten und seit dem 18. Jahrhundert

tradierten ästhetischen Kanon des wettinischen Königshauses, der sich neben der erstarkenden, neuen ästhetischen Normen verpflichteten Raffael-Mode noch zu behaupten vermochte.¹³⁵

Wenn Quandt mit diesem Kniff eine sammlungshistorische Begründung für einen Raum auserlesener Gemälde herbeireden konnte, war die doch letztlich ahistorische Präsentation des Raffael-Saals nicht in seinem Interesse. Im Gutachten an Lindenau vom September 1840 äußerte sich der Kunstkennner hierüber deutlich: »Eilige Schaulustige«, notierte Quandt, würden das Wichtigste am liebsten schnell überblicken. Aus diesem Grund befürworteten im Gegensatz zu ihm einige Kommissionsmitglieder die Zimmer mit auserlesenen Gemälden, wie es neben dem Raffaelsaal bis 1837 auch noch einen Saal auserlesener Niederländer Gemälde gab (Saal F, vgl. Abb. 85–86).¹³⁶ Er selber war für eine konsequente Hängung nach Schulen, denn diese hebe den unermesslichen Wert der Gemäldegalerie hervor und sei ausgesprochen lehrreich. Die Musterbilder herausragender Künstler würden, in ihren kunsthistorischen Kontexten präsentiert, den Betrachtern sofort auffallen. Darüber hinaus müsste alles »Treffliche was umher aufgestellt wäre, nicht für Ausschuss erklärt werden [...]«. «¹³⁷ Dies geschehe aber, wenn man ein einzelnes Zimmer als Raum für die auserlesenen Gemälde bezeichnen würde.

Grundsätzlich war Quandt also gegen einen Raum der besten Werke. Er begründete dies mit der großen Anzahl qualitativvoller Bilder in der Sammlung: »Dazu befinden wir uns in dem glücklichen embarras de richesse daß kein Zimmer groß genug ist, alle Schätze der Galerie in sich aufzunehmen u es also unmöglich wird, ein einziges Zimmer für das vorzüglichste zu bestimmen.«¹³⁸ Der Kunstkennner wollte auch die Meisterwerke in ihren kunsthistorischen Kontexten sehen. Es waren diese Kontexte, die ein Meisterwerk überhaupt erst zu einem solchen

133 Jahresbericht auf das Jahr 1836 vom 8./10.2.1837 von Matthäi, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII. Nr. 29, Acta die königl. Gemälde-Galerie betr., 1836–1839 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 8, fol. 5v: »Von 1831 bis 1832 wurde der Bau [der Scheidewände] u. die neue Aufstellung der Galerie, nachdem solches auf Höchsten Befehl unter Zuziehung des Herrn v. Quandt beraten war, ausgeführt. Hierbei muß ich bemerken, wie die erste Idee die Corregios (sic!) in den Saal zu den Gemälden des Rafael zu bringen von Herrn v. Quandt ausging, der jedoch nach gemeinsamer Beratung von ihm aufgegeben, von Sr. Maj. dem jetzigen Könige jedoch wieder erfaßt u. in dem bestehenden Maaße ausgeführt wurde wie solches, durch die darüber vorhandenen Akten nachzuweisen ist.« Diese Akten konnten nicht mehr eruiert werden.

134 Quandt 1841, S. 433: »Wenn nun die Frage entsteht, wie soll man eine Sammlung von Kunstwerken jetzt anlegen und ordnen? so glaube ich, nicht anders als nach einem historischen Plane: 1) weil wir dadurch uns den Geist der Zeit [...] und die Zwecke, welche sie erfüllten, zurückrufen; den Lebensverband, in welchem einzig und allein die Kunstwerke einer frühern Zeit ihre volle Wirkung hervorbrachten, auf

dem Wege der Betrachtung vorstellen [...]; 2) weil in aller geistiger Entwicklung ein nothwendiger Zusammenhang stattfindet, der nur begriffen wird, wenn wir jedes Glied in seiner Verbindung mit dem Ganzen betrachten, was eben nur durch eine historische Ordnung geschieht.«

135 Quandt verstand Friedrich August II., der den Ankauf der Modeneser Bilder getätigt hatte, als großen Kunstliebhaber, der aus reiner Liebe zur Kunst Gemälde angekauft und nicht wie August der Starke aus Prunksucht gehandelt habe. Vor allem standen ihm hervorragende Kunstkennner zur Seite; Quandt 1856, S. 6–7. S. a. Kat. Dresden 2007, S. 21–22; Kloppenburg/Weber 2000, S. 33–57. – Zum Raffaelsaal und seiner normativen Herauslösung aus dem kunstgeschichtlichen Rundgang in der Dresdener Gemäldegalerie siehe Weddigen 2008, S. 211–212. S. a. Brink 2005, S. 82–86.

136 Entwurf zu einer »Aufstellung der königl. Gemäldegalerie u Dresden«, in: SLUB, Mscr. Dresd. L 224, Bd. IV, Nr. 11, fol. 2v. Zum Niederländer Raum siehe Kat. Dresden 1835, S. 123–150 (Raum F). S. a. Weddigen 2008, S. 212.

137 SLUB, Mscr. Dresd. L 224, Bd. IV, Nr. 11, fol. 3r.

138 SLUB, Mscr. Dresd. L 224, Bd. IV, Nr. 11, fol. 3v.



93 Raffaello Santi gen. Raffael, *Die Sixtinische Madonna*, 1512/13, Öl auf Leinwand, 269,5 x 201 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 93

machten und nicht ihre Abkoppelung von der Kunstgeschichte. Das präsentierte Meisterwerk konnte dann nämlich als Vorbild inszeniert werden, sei es durch die Erkenntnis der historischen Vorbildfunktion, wenn Schulbilder um das Meisterwerk herum präsentiert waren, sei es durch die unmittelbare Vorbildfunktion für junge Künstler der Gegenwart. Die Kunststudierenden und lernbereiten Maler sollten durch Anschauung eines alten Meisters das Gute umsetzen und anhand der Fehler von Schülern und Nachahmern ihre eigenen Fehler ausmerzen lernen.¹³⁹

In der Folge wurde wenigstens der Saal ausgewählter Niederländer aufgehoben. Im Katalog zur Hängung von 1843 ist er nicht mehr aufgeführt. Mit seinen Forderungen nach Schulbildung und Zurückweisung von Sälen auserlesener Meister in der

Gemäldegalerie versuchte Quandt abzuschwächen, was er in seiner eigenen Sammlung konsequent umgesetzt hatte. Im Privatmuseum lässt sich nirgends die Isolierung eines einzelnen Kunstwerks oder einer bestimmten Gattung feststellen, ob schon er Meisterwerke durchaus besaß und diese auch als solche bezeichnete.¹⁴⁰ Vielmehr kombinierte er seine Gemälde nach ikonographischen Kriterien, vereinte unterschiedliche Gattungen, vollzog Hängungen nach ästhetischen Begrifflichkeiten, präsentierte alte und neue Meister als Gegenstücke, zeigte Kopien und Originale nebeneinander. Man darf davon ausgehen, dass er sich explizit gegen den Raffaelsaal ausgesprochen hätte, wenn er nicht vom König persönlich gewünscht worden wäre und für die Wettiner, gleichsam als Pendant des Franzosensaales mit den Bildnissen des königlichen Geschlechts, eine sammlungs- und geschmacksgeschichtliche Funktion innegehabt hätte. Im Rundgang von 1843, wie ihn der Katalog und die Umgestaltung der Hängung vorgeben, ist der Raffaelsaal mehr oder weniger konsequent in eine kunsttopographische Kunstgeschichte eingebunden. Man konnte ihn von der inneren Galerie her in wenigen Schritten durch die deutschen Zimmer erreichen. Sein Charakter der Auserlesenheit wurde damit wenigstens auf dem Katalogpapier und der damit vorgeschlagenen Abfolge des Galerierundgangs etwas relativiert (vgl. Abb. 87).

Dennoch lässt sich an seiner Lage in der äußeren Galerie ein Phänomen ablesen, das mit dem kunsttopographischen Rundgang kaum zusammenhängt: Seit seiner Verlegung an die Nordseite der Galerie im Jahr 1837 lag der Raffaelsaal in unmittelbarer und durch entsprechende Türen zugänglicher Nachbarschaft zu den beiden Räumen älterer und neuerer deutscher Malerei. Dieser Umstand wurde auch bei der Bereinigung der Hängung 1840/43 nicht verändert. Zwar konnte im Sinn des neuen Rundgangs chronologisch-kunsttopographisch vorgegangen werden, indem die altdeutsche und altniederländische Schule eines Holbeins oder van Eycks mit der Renaissance-Malerei Raffaels und Correggios verglichen werden konnte. Dies hatte einen ausgleichenden Effekt zwischen deutscher und italienischer Kunst zur Folge, wie er in den Diskussionen der Zeit eminent wichtig und auch für Quandt schon seit 1815 von Bedeutung war.¹⁴¹ Wenn man sich vor Augen hält, dass im altdeutschen Saal die später isoliert präsentierte *Madonna des*

139 Zum Verhältnis von Meister und Schüler siehe Quandt 1826 (I), S. 264–266: »Für diese einzelnen Beispiele ließen sich tausend andere aus der Kunstgeschichte anführen, welche beweisen, daß an einzelne Meister hingeebene Schüler slavische Nachahmer ihrer Lehrer blieben [...]. War dies nicht bei den meisten Schülern des Peter Perugino der Fall? Sieht man es nicht auffallend an den Anhängern des da Vinci? [...] Sind nicht Raphael's Jugendwerke selbst denen seines Lehrers sehr ähnlich?« Über das Kopieren Alter Meister ebd., S. 284–285.

140 Siehe dazu Kat. Quandt 1824, S. 18–21.

141 Über einen Raum der Altdeutschen in der Gemäldegalerie und der Gemeinsamkeit nördlicher und südlicher Kunst siehe Quandt 1816 (I), S. 836–837. S. a. Quandt 1826 (I), S. 272: »Der Deutsche kann und soll weder Franzose noch Italiener, und eben so wenig Grieche werden, vielmehr das, wofür er geboren ist, rein und edel ausbilden.« Sehr zentral ist dieser Ausgleich bei den Nazarenern: Kat. Frankfurt 2005, S. 161–164; Kat. Rom 1981, S. 174–177; Kat. Frankfurt 1977, S. 45–46, 262–264. Hierbei wichtig ist die auf Friedrich Overbeck zurückgehende *Italia und Germania*-Ikonographie oder die Handreichung Dürers und Raffaels. S. a. Wackenroder/Tieck 2005, S. 43–47, 55–56;

Basler *Bürgermeisters Meyer*, noch Holbein zugeschrieben, ausgestellt war, bestand plötzlich eine direkte Verbindung zwischen Holbein und Raffaels *Sixtinischer Madonna*. Das Meisterwerk deutscher Kunst wurde damit auf Augenhöhe mit der italienischen Kunst gebracht.

Dieser Anspruch einer Angleichung der deutschen und niederländischen Gemälde an die seit dem 18. Jahrhundert als künstlerisch bessere Kunstwerke beurteilten italienischen Gemälde zeigt sich noch auf einer weiteren Ebene. Zum ersten Mal überhaupt wurde die innere und äußere Galerie im Katalog nicht getrennt in zwei eigenen Kapiteln abgehandelt. Die innere Galerie wurde im Führer durch die Sammlung vielmehr in den Rundgang integriert.¹⁴² Dadurch wird die rhetorische und räumliche Trennung von italienischen und niederländisch-deutschen Gemälden faktisch aufgehoben. 1843 entstand ein Rundgang, gemäß dem man zuerst den französischen und spanischen, dann den flämischen, altdeutschen und altniederländischen gefolgt von den italienischen Schulen entlangging, um den Galeriebesuch mit den neueren deutschen und den holländischen Schulen abzuschließen. Wenn er auch kunstopographisch nicht restlos konsequent war, so hatte doch auf der geschmacklichen Ebene ein Ausgleich stattgefunden, der wenigstens gewisse kunsthistorische Kriterien beinhaltete.

Man kann dieses ausgleichende System der Kunstanschauung selbst im Blick auf die konservatorischen Bemühungen in der Galerie feststellen, die mindestens ebenso zentral waren wie die Bemühungen um eine kunsthistorische Präsentation. So kamen alle Bilder der deutschen Schule wie auch der Saal des Raffael auf der klimatisch günstigen Nordseite zu liegen. Die Säle der Flamen und Holländer waren auch nicht größter Hitze ausgesetzt, wie Quandt bemerkte. Hingegen präsentierte man die weniger wichtigen Schulen der Franzosen und Spanier sowie neueren Italiener, die Neuzugänge sowie Gemälde von Nachahmern und Kopisten in den sonnseitigen und lichtmäßig wenig günstigen Räumen der Südseite.¹⁴³

Gleichzeitig beschränkte sich der propagierte Ausgleich auf bestimmte außerordentliche Künstler. In den einzelnen



94 Antonio Allegri gen. Correggio, *Anbetung der Hirten (Die Nacht)*, um 1528/30, Öl auf Pappelholz, 256,5 × 188 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 152

Räumen gab es weiterhin Qualitätsabstufungen. So verlangte Quandt, dass die Gemälde Holbeins an lichttechnisch günstigen Seitenwänden gezeigt wurden, während man Cranachs Bilder an den Wänden, den Fenstern gegenüber liegend und damit frontalem Lichteinfall ausgesetzt, hängte. Nach demselben Prinzip wurde mit dem beliebten David Teniers und dem weniger bedeutenden Nicolaes Berghem umgegangen.¹⁴⁴

Allerdings hatte gerade im Fall des Raffael- und Holbein-Saals der ausgleichende Charakter des kunstopographischen Rund-

Kat. Göttingen 2015, S. 307–341; Büttner 2002, S. 29–32; Locher 2001, S. 123–132; Schäfer 1860, S. IX–X; Quandt 1819, Bd. 1, S. 112.

142 Die Durchnummerierung aller Bilder von 1 bis 1857 im Kat. Dresden 1843 weist schon daraufhin.

143 SLUB, Mscr. Dresd. L 224, Bd. IV, Nr. 11, fol. 3r–5r: »Überdies ist das Zimmer [...] höchst unzweckmäßig, weil es auf der Mittagsseite liegt, und eine den Beschauern und den Gemälden höchst schädliche Hitze einschließt, welche selbst das Öffnen der Fenster wenig mäßigt.«

144 »Zugleich ist dabei auf B Rücksicht genommen, so daß sämtliche Holbeins, als die wichtigsten Gemälde in diesem Zimmer, dem Auge näher gebracht würden u Seitenlicht bekommen. Dieselben Vortheile kommen nach diesem Raum, auch den Gemälden der älteren Niederländer zu statten. Die weniger wichtigen Gemälde in diesem Zimmer, unter welche die Lucas Cranachs zu zählen sind, können den Fenstern

gegenüber und zum Theil auch höher aufgehängt werden. [...] Dieser Saal hat eine Wand, welche an das Zimmer B anstößt, auf der kleinere Gemälde ein seitliches Licht haben u auf dieser befinden sich bereits die meisten u vorzüglichsten Teniers, nur hängen solche viel zu hoch. Die Berghems sind mehr auf Massen berechnet, bedürfen weniger eines vorzüglichen Lichts u könnten daher auf der langen Wand aufgestellt werden.« SLUB, Mscr. Dresd. L 224, Bd. IV, Nr. 11, fol. 1v, 4r. Siehe Kat. Dresden 1843, S. 32–35, Nrn. 236–260 (Teniers), S. 45–46, Nrn. 338–348 (Berghem); ebd., S. 63–67, Nrn. 503–514 (Cranach), Nrn. 526–535 (Holbein). Die »zweite Wand an der rechten Seite des Einganges« lag den Fenstern gegenüber. Einige Cranachs hingen auch an den Seitenwänden mit den Bildern Holbeins, Dürers und Ambergers; ebd., S. 68–69, Nrn. 545–554. Zu Cranach in der Dresdener Gemäldegalerie des frühen 19. Jahrhunderts, siehe Kolb 2005, S. 148–151.

gangs ein Resultat zur Konsequenz, das Quandt kaum intendiert haben konnte. Die unveränderte Erhaltung des Raffaelsaales erhob den deutsch-niederländischen Saal selbst zu einem Saal auserwählter Malerei, wenn auch nicht explizit davon die Rede war. Dies zeigt deutlich der Galerieführer von Julius Mosen, der im Jahr nach der Vollendung des optimierten Galerierundgangs von 1843 veröffentlicht wurde. Mosen gab zwar den Plan mit der Raumabfolge gemäß dem Katalog von 1843 wieder, begann mit seiner Beschreibung aber im Raffael-Saal mit der *Sixtinischen Madonna*. Nach einigen weiteren Gemäldebeschreibungen dieses Raumes trat er in den deutschen Saal über und erläuterte dort nur Gemälde Holbeins, an erster Stelle die *Madonna des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen*. Erst danach folgte er dem Rundgang in der inneren Galerie.¹⁴⁵

Wenn die Präsentation der deutsch-niederländischen und italienischen Schulen in der Neuhängung von 1843 auch ein ungewolltes Resultat zur Folge hatte, so war der Ausgleich der Kunstschulen doch eine zentrale Forderung Quandts, die über die Frage des Ausgleichs Deutschlands und Italiens hinauswies. So wie sich Quandt seit jungen Jahren für die Aufwertung alt-deutscher Kunst einsetzte, trat er 1846 als erster deutscher Kunstgelehrter überhaupt eine Spanienreise an.¹⁴⁶ Gerade weil er davon ausging, dass »Nationalität etwas Geistiges und Angebornes sey«, richtete er seinen Blick auf spezifisch kulturelle Bedingungen.¹⁴⁷ Zwar verglich er die spanische Malerei permanent mit der italienischen.¹⁴⁸ Dennoch kann man ihm attestieren, überhaupt erst einen differenzierten Blick auf die spanische Kunst geworfen zu haben. Wie schon die italienische Kunst-

geschichte in seiner Lanzi-Übersetzung wollte er im Anhang des Reiseberichts auch die spanische Kunstgeschichte in einer großen Synopse darstellen und in einen europäischen Zusammenhang stellen.¹⁴⁹ Als er in Sevilla eine Mondsichel-Madonna von Bartolomé Estebán Murillo erblickte, meinte er begeistert, er wolle weder Raffaels Schönheit, Tizians Wahrheit, Michelangelos Erhabenheit und Correggios Reiz herabsetzen, aber dieser spanische Maler fühle lebhafter als andere.¹⁵⁰ Die spanischen Gemälde im Prado in Madrid beschrieb er ausführlich und rückte so Ribera, Velázquez, Murillo, Zurbarán und andere ins Licht.¹⁵¹ Für die deutschen Sammlungen forderte er, mit Kunstsinn zu sammeln und gute spanische Gemälde zu kaufen. Die Zusammenhänge und Wechselwirkungen in den Künsten würden nämlich nur mit einem »synchronistischen Überblick« deutlich – also mit einem vergleichenden Sehen, das in Museen nur unter bestimmten Ordnungskriterien wie der kunsttopographischen oder der chronologischen möglich war. Doch dieser Ausgleich der Kunstschulen, der auf eine kunsthistorische Präsentation von Kunstwerken abzielte, war in der Gemäldegalerie Dresden zu Quandts Lebzeiten schwierig zu erreichen.¹⁵²

Zwei Pole der Kunst

Quandt publizierte den Bericht seiner Reise nach Spanien 1850 während des Neubaus der Dresdener Gemäldegalerie durch Gottfried Semper 1847 bis 1855. Mit einem Fernblick verglich er Madrid mit Dresden. Er beanstandete die Präsentation der

¹⁴⁵ Mosen 1844, S. 5–30.

¹⁴⁶ Lange 2007, S. 26–31. S. a. Karge 2007, S. 50; Kat. Frankfurt 1994, S. 22–23. Eigentlich hatte Quandt schon 1819 eine Reise nach Spanien geplant, stattdessen aber auf seine zweite Italienreise ging. Brief an Unbekannt vom 9.3.1819, in: Berlin, SMB, Zentralarchiv, Autographensammlung, Mappe 1133, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 3v–4r: »Meine Reise nach Spanien habe ich aufgegeben, aus vielen Gründen, um so gewißer aber ist es, daß ich im Monath May nach Italien reise.«

¹⁴⁷ Quandt 1850 (1), S. 33–37: »Jede Nation, worunter ich einen kräftigen Völkerstamm, Eingeborne eines Landes verstehe, die untereinander durch gleiche Naturgaben verbunden sind und gleichsam ein großes Individuum bilden, welches sich durch eigenthümliche Richtungen des Geistes von andern Nationen unterscheidet, wird gewiss eine Ursprache und eine eigenthümliche Kunst haben [...]« S. a. ebd., S. 197–199; Börner 2015, S. 129–136.

¹⁴⁸ Quandt 1850 (1), S. 298: »Man kann jedoch die Epochen der spanischen Kunstgeschichte nur als Nachwirkungen der italienischen Betrachten. Die italienische Kunst ging im Steigen und Sinken der spanischen immer voraus.« Ebenso im Brief von Quandt an Carl Lampe vom 30.9.1853, in: Leipzig, Universitätsbibliothek, 394, Quandt, von, (Rep. VI 25 zh 7): »Versprechen Sie sich jedoch nicht zuviel von diesen Bildern, denn selbst die vorzüglichsten spanischen Meister sind Nachahmer der Bologneser(sic!) und nur Murillo hat, jedoch selten, seine Muster übertroffen.« S. a. Börner 2015, S. 115–117.

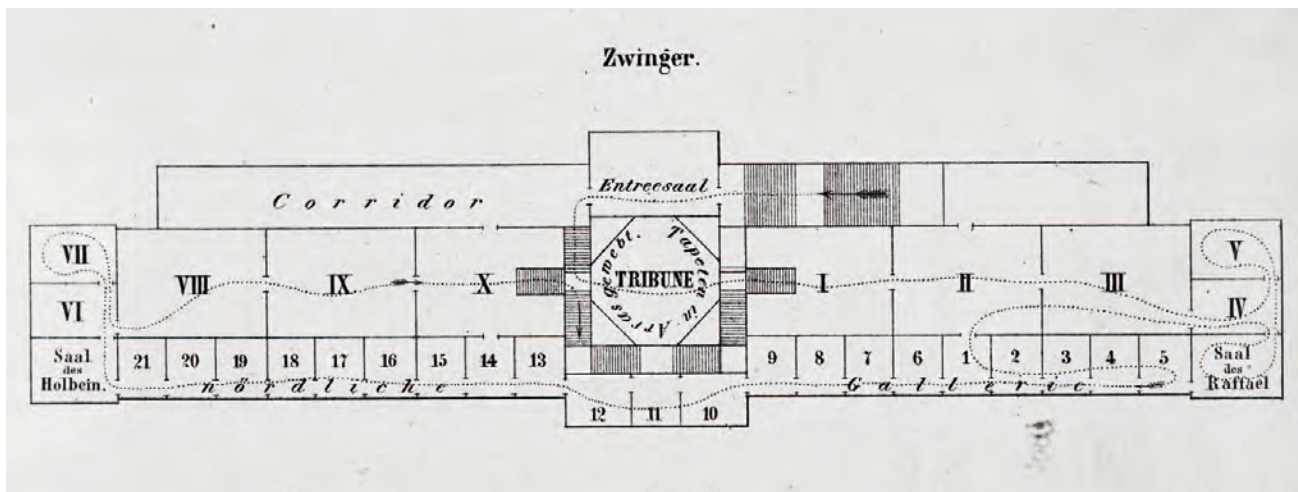
¹⁴⁹ Brief von Quandt an die Cotta'sche Verlagsbuchhandlung (wahrscheinlich Johann Georg Cotta) vom 9.2.1848, in: Deutsches Litera-

turarchiv Marbach, Cotta-Archiv (Stiftung der Stuttgarter Zeitung): »Noch muß ich bemerken daß am Schluß eine chronologische u zugleich synchronistische Künstlertabelle gegeben wird, welche die spanischen Künstler mit denen andrer Nationen zusammenstellt u die Kunstgeschichte mit den wichtigsten Ereignissen in Verbindung darstellt.« Die Synopse kam nicht zur Publikation.

¹⁵⁰ Quandt 1850 (1), S. 170. S. a. Börner 2015, S. 110–111, 118.

¹⁵¹ Quandt 1850 (1), S. 276–298. S. a. Börner 2015, S. 115–119.

¹⁵² Quandt 1850 (1), S. 153: »Leider füllt man jetzt auch in Deutschland Museen mit Bildern an, die man nur Gemälde nennen kann, und bezahlt die Werke der spanischen Schule, von welcher das beste nicht zu bekommen ist, als Raritäten sehr theuer. Wir sollten aber doch mit mehr Kunstsinn sammeln [...]« Ebd., S. 297f.: »Da aber Alles in einem unendlichen Zusammenhang von Wechselwirkungen steht, so wird uns die Kunstgeschichte eines Volks für sich abgesondert nie deutlich und wir müssen einen synchronistischen Ueberblick zu gewinnen suchen, von wo aus sich die Zustände der Kunst eines Volks mit den weltgeschichtlichen Umständen in Verbindung zeigen.« Über die Dresdener Ankäufe spanischer Gemälde war Quandt nicht glücklich: »Ich kann bei diesen Gemälden welche für die Gallerie gekauft wurden wie die Jungfrau von Orleans ausrufen: Ach es war nicht meine Wahl! – Wir haben zwar für eine kleine Summe viel Bilder bekommen, aber umgekehrt wäre es besser, wenig jedoch vorzügliche Bilder für viel Geld.« Brief von Quandt an Carl Lampe vom 30.9.1853, in: Leipzig, Universitätsbibliothek, 394, Quandt, von, (Rep. VI 25 zh 7). S. a. Weniger 2003, S. 341.



95 Grundriss der Gemäldegalerie Dresden, in: Quandt 1856, nach S. 8

Gemälde im *Museo Real de Pintura y Escultura*, dem heutigen Prado: Es fehle eine chronologische Anordnung, die »das Zusammensuchen der einem Zeitabschnitte angehörigen Werke äußerst beschwerlich [mache], und [es sei] ganz unmöglich, durch Vergleichung der Bilder einer Schule eine genetische kunstgeschichtliche Anschauung gewinnen zu können [...]«. Man könne aber dem Madrider Direktoren deswegen keinen Vorwurf machen, ebenso wenig ihm selber, »wenn das künftige Museum in Dresden dieselben Uebelstände bekommt, die das Museum in Madrid hat.«¹⁵³

Hierin versteckt sich ein Seitenhieb gegen die neue Gemäldegalerie in Dresden, für die Direktor Julius Schnorr von Carolsfeld in jener Zeit Hängungspläne entwarf. Nach Vollendung des Baus stellte Schnorr die Gemälde im Museumsneubau weiterhin den Kunstschulen entsprechend aus. Auch hatte Semper mit der Aufteilung des Gebäudes in große Oberlichtsäle und kleinere Kabinette einen Museumsbau entworfen, wie ihn Leo von Klenze in München mit der Pinakothek erfolgreich umgesetzt hatte.¹⁵⁴ Doch die alte Unterteilung der inneren und äußeren Galerie in die italienischen und niederländischen Schulen blieb in den beiden Flügeln des Semperbaus erhalten. Die Zweiteilung war durch den erhöhten, zwischen den Ausstellungssälen liegenden Kuppelraum bedingt. Dadurch, dass der Zugang über diesen

zentralen Raum erfolgte, wurden die Flügel nur über Treppen erreichbar, so dass eine Seite der italienischen, die andere der deutsch-niederländischen Kunst gewidmet war (Abb. 95).¹⁵⁵

Allerdings spitzte sich die Problematik eines Raums auserlesener Gemälde im neuen Gebäude deutlich zu. Die bereits im alten Stallhofgebäude beobachtete Tendenz einer isolierenden Exklusivität der Säle der deutschen Maler und Raffaels verstärkte sich mit der Einrichtung der neuen Sempergalerie. Der versuchte Ausgleich und die Einbindung der Räume deutscher und italienischer Gemälde in die Kunstgeschichte, wie sie der 1843 im Katalog vorgeschlagene Rundgang durch das alte Gebäude angeregt hatte, verlor sich im neuen Gebäude. Schnorr setzte hier nämlich um, was schon früher gefordert worden war: in einem isolierten Eckkabinett des westlichen Seitenflügels, abseits aller Besucherströme, wurde die *Sixtinische Madonna* in einem altarartigen Rahmen und als einziges Kunstwerk des Raums aufgestellt. Sie wurde so komplett der Vergleichbarkeit entzogen und verabsolutiert. Das äquivalente Kabinett des Ostflügels erhielt ebenfalls einen altarartigen Aufbau mit Holbeins *Meyermadonna* im Zentrum, umgeben vom Hausaltärchen von Eycks und einigen weiteren Gemälden Holbeins, Dürers und Rogier van der Weydens, womit immerhin ein kunsthistorischer Kontext beibehalten wurde.¹⁵⁶

153 Quandt 1850 (1), S. 265f.

154 Schölzel 2012, S. 258–261; Penzel 2007, S. 184–188; Laudel 2003, S. 187; Mallgrave 2001, S. 118; Magirius 1992 (1), S. 73; Magirius 1992 (2), S. 29–30. Einen Überblick über die Hängung im Semperbau der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bietet Marx 1992 (1), S. 96–101. S. a. Marx 1992 (2), S. 17–18; Schäfer 1860, S. 145.

155 Mallgrave 2001, S. 122. Semper hatte sich in seinen ersten Plänen für einen wesentlich niedrigeren Baukörper eingesetzt, der die Dimensionen des Zwingers besser aufgenommen hätte. Weil man sich schließlich für einen hohen, rundbogigen Durchgang in der Mitte des

Gebäudes entschied, kam auch der zentrale Raum höher zu liegen. Zudem hatte man nach Baubeginn festgestellt, dass die Hängefläche für die Gemälde nicht ausreichen würde. 1848 wurde der Bauplan in Länge und Breite erweitert, die Kuppel erhöht und die beiden Eckflügel angefügt; s. a. Marx 1992 (2), S. 14–15; Schäfer 1860, S. 118–119.

156 Die Aufteilung wurde von vielen Zeitgenossen, darunter Carl Gustav Carus, Gustav Friedrich Waagen und Hermann Freiherr von Friesen begrüßt. Holbeins *Meyermadonna* wurde schon von August Wilhelm Schlegel zum Charakterbild des Deutschen erhoben und mit Raffael verglichen; siehe Schlegel 1996, S. 39–45 sowie Kommentar und Nach-

Quandt war der isolierten Präsentation von Raffaels *Sixtinischer Madonna* und der Holbein zugeschriebenen *Meyermadonna* nicht abgeneigt. Er dachte die beiden Gemälde zusammen. Schon 1846 hatte er erklärt, Holbeins Bild sei würdig, sich in derselben Sammlung zu befinden wie Raphaels strahlendes Werk, ohne sich verstecken zu müssen.¹⁵⁷ Gegenüber Schnorr hatte er im Herbst 1858 und Frühling 1859 die Meinung geäußert, Holbeins *Meyermadonna* müsse isoliert werden. Er war der Ansicht, dass sie, wie Raffaels *Sixtinische Madonna* auch, ohne jegliche begleitende Gemälde alleine präsentiert werden müsse.¹⁵⁸ Diese Haltung mag zunächst überraschen. Warum verlangte Quandt plötzlich die totale Isolation der *Meyermadonna*, wo er vorher für die Kontextualisierung von Kunstwerken plädiert hatte? Es scheint hier weniger um die Isolation zweier Künstlergenies außerhalb der Kunstgeschichte zu gehen, als um Fragen charakteristischer Kunst einer Nation und um Vorbildrollen.¹⁵⁹

Quandts *Begleiter durch die Gemälde-Säle* von 1856 gibt Aufschluss. Er verglich die *Meyermadonna* als Höhepunkt der deutschen Malerei mit der *Sixtinische Madonna* als Gipfel der italienischen Kunst. Der Kunstkenner verstand dabei die beiden Künstler als individuelle Ausprägungen der deutschen und italienischen Kunstauffassung. Die beiden Meisterwerke, so Quandt, machten bewusst, »worin die Eigenthümlichkeit des Characters der deutschen und der italienischen Kunst liegt.«¹⁶⁰ Nach der Besichtigung der Hauptsäle gemäß der Abfolge, wie

Quandt sie im beigefügten Grundriss des *Begleiters* festlegte, rundeten Raffael und Holbein die italienische beziehungsweise niederländisch-deutsche Kunstgeschichte ab. Die Bilder der beiden Künstler wurden so zu ebenbürtigen Zeichen einer nördlichen und südlichen Kunstgeschichte.

Mit dem *Begleiter* offerierte Quandt dem Galeriebesucher einen gedruckten Führer, der ausgewählte Werke herausgriff. Einerseits war es sein Ziel, dem eiligen Reisenden das Wichtigste zusammenzufassen, andererseits dem »ruhigen Beschauer« das »Ausgezeichnete« vor Augen zu führen. Die Anschauung stand dabei im Mittelpunkt. Er wollte erklären und nicht beschreiben, wie es im offiziellen Galeriekatalog teilweise der Fall war. Darunter verstand der Autor natürlich Erklärungen im Sinne seines eigenen Kunstverständnisses. Demnach wollte er »in das Bewusstseyn des Beschauers die immanente Idee [...] rufen, welche der Künstler in einem Bilde vergegenwärtigte.«¹⁶¹ Im *Begleiter* verfolgte Quandt eher eine ästhetisch-didaktische denn eine wissenschaftliche Führung entlang der Geschichte der Kunst.¹⁶² Im Gegensatz zu seiner offiziellen Mitarbeit an der Galeriehängerung von 1843, die gewissen Bedingungen unterworfen war, konnte er in seinem Führer durch die Sempgalerie, der kein Katalog war, den Betrachter nach seinen Vorstellungen von einem Gemälde zum nächsten leiten. Er konnte seine eigene Linie der Kunstgeschichte verfolgen. Dies ist die Geschichte des vernünftigen »Menschengeistes«, die sich in der Kunst niederschlägt. Es ist die Schönheit des Gedankens,

wort von Lothar Müller, ebd., S. 139f., 186f. Zum Prozess der Polarisierung von Raffael und Holbein siehe Schnorrs Tagebucheinträge, in: Schnorr 1896, Jg. 5, Nr. 2, S. 258; Schnorr 1897, Jg. 6, Nr. 3, S. 53f., 56; Schnorr 1899, Jg. 8, Nr. 3, S. 197–199. S. a. Bader 2013, S. 27–33; Schölzel 2012, S. 264; Kat. Dresden 2012, S. 45–46; Weddigen 2008, S. 224–225, 227–228; Brink 2005, S. 86–90; Laudel 2003, S. Magirus 1992 (1), S. 77; Plagemann 1967, S. 140; Friesen 1880, S. 333; Schäfer 1860, S. 172. Zur Konzeption der Rahmung für die Holbein-Madonna siehe Maaß 2014, S. 23–24; Bader 2013, S. 244–248.

¹⁵⁷ Quandt 1846 (2), S. 288. S. a. Bader 2013, S. 53.

¹⁵⁸ Schnorr 1901, Jg. 10, Nr. 3, S. 55, 68. Zur *Sixtinischen Madonna* s. a. Anonym [Quandt] 1826, S. 118–119.

¹⁵⁹ Quandt 1844 (1), S. 112–113 definiert das Charakteristische als »das wesentliche Merkmal [...], woran ich etwas erkenne, was es ist, oder einen Begriff darunter denke.« Quandt hat den Begriff des Charakteristischen bei Hirt, Goethe und Hegel rezipiert und auf einen Nenner zu bringen versucht. Zum Begriff des Charakteristischen siehe Thomas Bremer, »Charakter/charakteristisch«, in: ÄGB 2010, S. 772–794, bes. 782–788.

¹⁶⁰ Quandt 1856, S. 146–148: »Das deutsche Kunstwerk gleicht einem tiefen, stillen See, in welchem sich der reine Himmel spiegelt und das italienische Kunstwerk einem Sterne, der seine Strahlen durch den unendlichen Weltraum aussendet. Dort verinnert sich alles, hier äußert sich alles Innere, dort ist alles Gesinnung, hier wird alles zur Handlung. Das deutsche Kunstwerk ist seinem Wesen nach lyrisch, das italienische dramatisch. Diese concentrische Richtung des deutschen Characters bewirkt einen harmonischen Gleichmuth, in welchem sich Tiefe und Wärme bei äußerer Stille vereinen und die Excentricität des italienischen Characters verbreitet eine höhere Be-

lebtheit über die äußere Erscheinung. Dies drückt sich nun auch, man könnte sagen, sprechend in den Physiognomien der Holbeinschen und der Raphaelschen Madonna aus.« Quandt bezieht sich hier auch auf das Büchlein über die Gemälde der Galerie von Julius Mosen; Mosen 1844, S. 28: »Vielleicht bezeichnet dieses Bild den Höhenpunkt der deutschen Malerei, wie die *Sixtinische Madonna* den Gipfel der römisch-christlichen Kunst.« S. a. Penzel 2007, S. 314–317; Schäfer 1860, S. 15. S. a. Bader 2013, S. 28.

¹⁶¹ Quandt 1856, S. 3–4. Siehe dazu auch die Erklärung des Zwecks des *Begleiters* im Brief an Weigel vom 14.2.1856: »Von dem Begleiter muß ich wünschen, daß er nur den Gemälden gegenüber gelesen wird, er kann die Bilder nicht entbehren, diese aber den Erklärer [...] zu vergleichen seyn.« Ebenso im Brief an Hettner vom 6.6.1856, in: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Sign. Heid. Hs. 2751 C85: »Der Zweck meines Buchs ist kein anderer, als dem geistig Blinden den Starr zu stechen und gerade im Gegensatz zu den modischen Kunstkennern, welche nur auf das Exotische an einem Kunstwerk hinweisen, das Innere hervorzuheben. Die von mir unerreichten Muster im Beschreiben und Betrachten von Gemälden sind Diderot, Göthe und Forster.« Diese Vorbilder müssten noch genauer untersucht werden. S. a. Weddigen 2008, S. 228–230; Penzel 2007, S. 270–271, 317–326.

¹⁶² Penzel 2007, S. 308–310. S. a. Schäfer 1860, S. XII: »[...] wiewohl nicht zu verkennen ist, dass von Quandt's »Begleiter« ein erwünschtes Vademecum für dieselben [Kunstfreunde] ward [...]. Da fand der Verf[asser] [...] einen Herausgeber, und sofort ging er, noch außerdem von mehrern Kunstfreunden ermuthigt und namentlich von dem als Kunstkenner rühmlichst bekannten von Quandt aufgemuntert, an die allerdings theilweise sehr schwierige Aufgabe [...]«

die ein Kunstwerk hervorbringt. Damit konnte Quandt Raffael und Holbein als außerordentliche und vorbildliche Ausprägungen zweier Kunstrichtungen, die dasselbe anschaulich machten – nämlich Schönheit – in isolierter Aufstellung erklären.

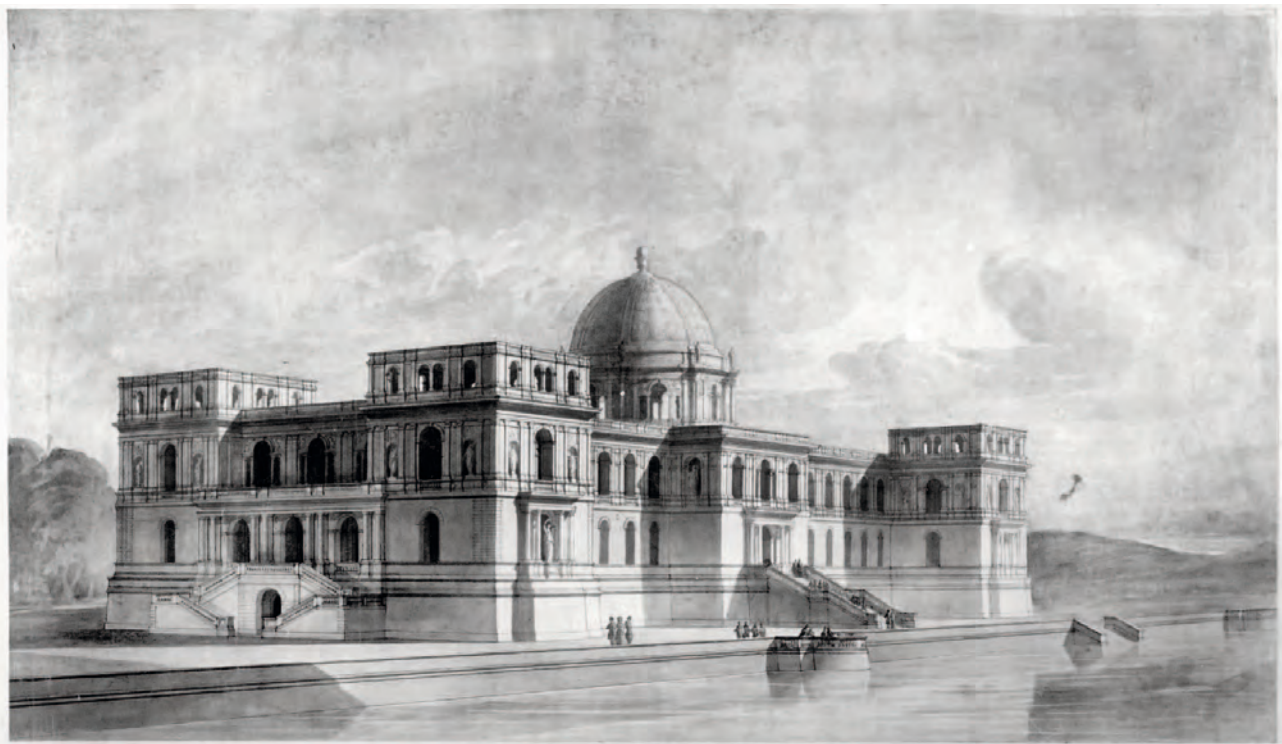
Hoffnungen und Enttäuschungen: Projekte für einen Galerieneubau

Wenn Quandt auch Verständnis für die Isolation der Meisterwerke Holbeins und Raffaels aufzubringen vermochte, so war er doch mit der Präsentation der Gemälde in der neuen Sempergalerie nicht zufrieden. In einem Brief an den Leipziger Verleger Rudolph Weigel schrieb er, es sei nicht seine Schuld, dass »die Gemälde, ohne System aufgehängt wurden, wie es das Licht u die Größe der Zimmer zuließ, deren Eintheilung sehr unzweckmäßig ausgefallen ist. Die Aufstellung der Gemälde in der alten Galerie, die von mir angewendet, war nach Meistern u deren Schüler gruppiert.«¹⁶³ Hierin zeigt sich Quandts große

Enttäuschung über die Einrichtung des neuen Museumsbaus von Semper. Er verstand die Präsentation der Königlichen Gemäldesammlung als Rückschritt gegenüber dem, was er selber 1843 im alten Gebäude besser gemacht habe.

Um dieser Enttäuschung auf die Spur zu kommen, muss der Blick auf Quandts Rolle in der Genese des Galerieneubaus geworfen werden. Wie im Zusammenhang seines Engagements für die Restaurierung der Gemälde bereits erläutert wurde, hatte er schon seit den 1820er Jahren in seiner Kritik an den klimatischen Bedingungen der Galerie am Jüdenhof einen Neubau gefordert. Als sich Ende der 1830er Jahre echte Möglichkeiten für die Errichtung eines neuen Museums abzuzeichnen begannen, setzte er darauf große Hoffnungen, denn im »untauglichen alten Lokale« war keine wünschenswerte Präsentation mehr möglich.¹⁶⁴

Mit den Gutachten der neu eingesetzten Galeriekommission vom Februar 1837 beauftragte Bernhard August von Lindenau Gottfried Semper mit der Ausarbeitung von Entwürfen zu einem neuen Museumsbau.¹⁶⁵ Der Architekt legte 1838 erste Pläne für ein Gebäude auf der so genannten Stallwiese, gegen-



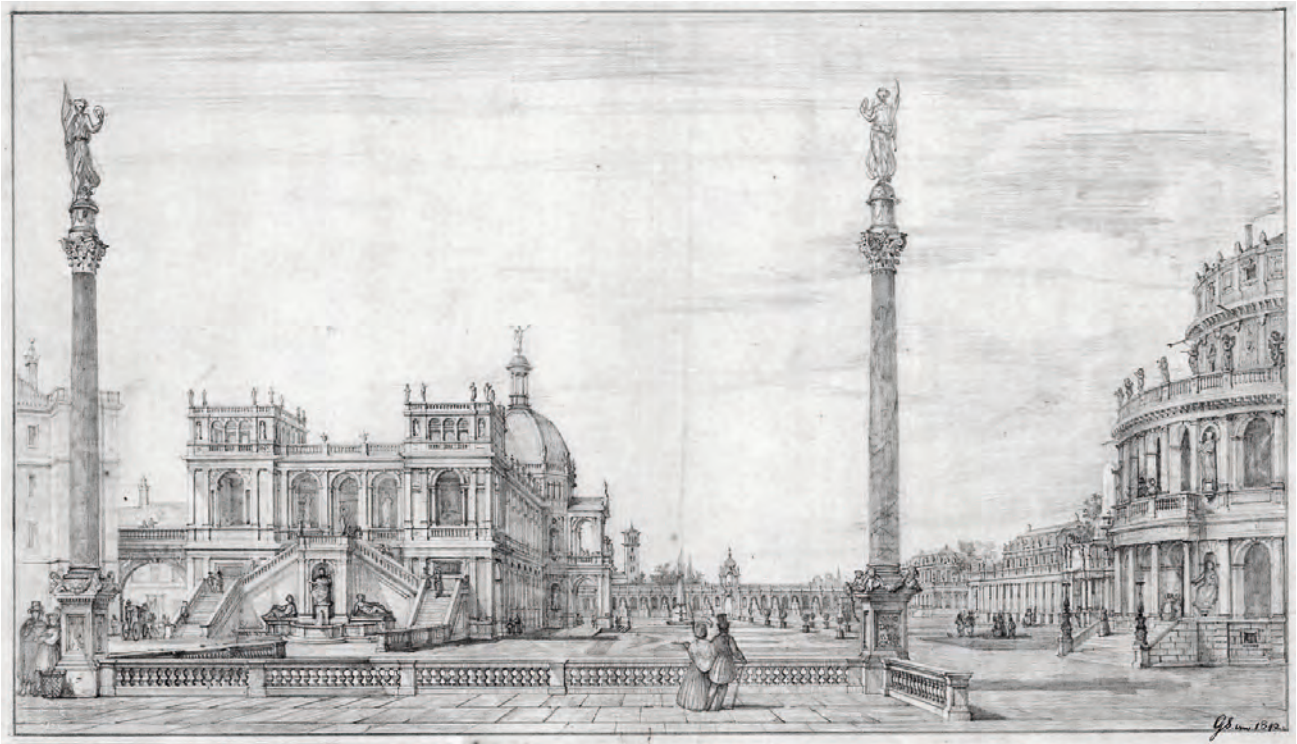
96 Gottfried Semper, *Dresden, Gemäldegalerie, Stallwiesenprojekt II, Perspektive von der Elbseite*, 1838/39, Dresden, Kunstakademie (Kriegsverlust)

163 Brief an Unbekannt [Weigel?] vom 27.4.1856, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 97u.

164 Quandt 1842, S. 60; s. a. ebd., S. 25–26, 48, 55. S. a. Kat. Dresden 1856, S. 62; Friesen 1880, S. 324–328; Magirius 1992 (2), S. 30.

165 Die Gutachten der Galeriekommission, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII. Nr. 30, Acta die

höchsten Orts anbefohlene commissarische Untersuchung des Zustandes der Gemälde in der königl. Galerie betr., 1837 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 9, fol. 1r–8v. Mütterlein 1913, S. 357–399 lagen die im 2. Weltkrieg verlorenen Akten noch vor. Sein Aufsatz über die Genese des Semperbaus wirkt bis heute grundlegend.



97 Gottfried Semper, *Dresden, Zwingerforum mit Museum in Verlängerung des südöstlichen Zwingerflügels, Perspektive*, 1842, Bleistift, 520 × 332 mm, Zürich, gta Archiv / ETH, Archiv-Nr. 20-0521-1

über der Brühlschen Terrasse auf der Neustädter Seite, vor (Abb. 96).¹⁶⁶ Die Regierung beriet inzwischen mit dem akademischen Rat weitere Standorte, darunter einen am großen Garten und am Zwinger. Aber auch ein Umbau der alten Gemädegalerie am Jüdenhof oder die Nutzung des Japanischen Palais wurden in Betracht gezogen. Aus Kostengründen wurden Sempers erste Pläne abgelehnt, der Große Garten wurde als zu weit weg vom Zentrum angesehen, das Japanische Palais als Chinoiserie ästhetisch als unpassend empfunden.¹⁶⁷ Die Galeriekommission hatte sich schon im Februar 1837 nach intensiver Überzeugungsarbeit von Quandt gegen den Umbau des alten Gebäudes ausgesprochen, weil dadurch weder die Probleme des Stein-

kohlerußes noch die Feuergefahr gelöst würden.¹⁶⁸ Die Stände erwiesen sich für die nachfolgenden zehn Jahre bis zu Baubeginn als die größte Hürde: sie lehnten jegliche Pläne ab. Doch die Regierung blieb in der Frage des Museumsbaus aktiv. Hermann Freiherr von Friesen wurde auf eine Europa-Reise entsandt, um Gemädegalerien zu studieren. 1841 veröffentlichte er seinen Bericht. Gleichzeitig berechnete die Galeriekommission die Hängeflächen. Eine chemische Kommission prüfte Lichtführung, Temperaturen, Luftqualität und Feuersicherheit.¹⁶⁹

Quandt befasste sich intensiv mit den Vorschlägen Sempers. Sein Haus mutierte zur Diskussionsplattform Sempers und der Dresdener Kunstschaftenden.¹⁷⁰ Zusammen mit Vogel von Vo-

166 Bericht der Galeriekommission vom 28.2.1837, in: Quandt 1842, S. 28–29. S. a. Schölzel 2012, S. 227–228; Magirius 1992 (2), S. 31; Mütterlein 1913, S. 360–361.

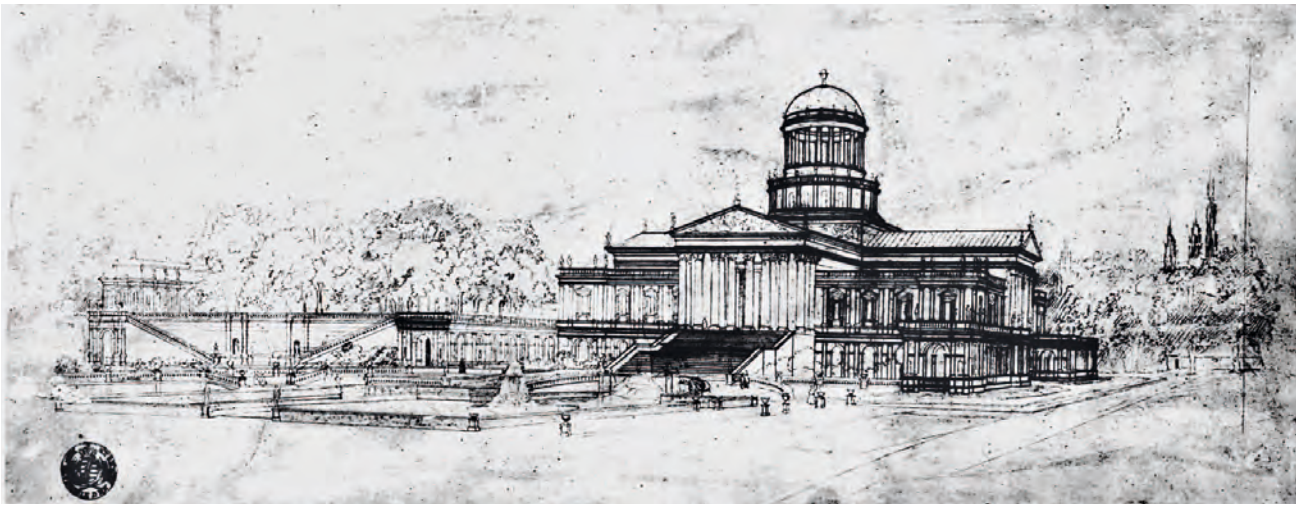
167 Laudel 2003, S. 286–188; Magirius 1992 (2), S. 32; Plagemann 1967, S. 131–133; Mütterlein 1913, S. 361–364; Friesen 1880, S. 325–326, 331–332; Schäfer 1860, S. 108–113; Mitteilungen Landtag 1846, S. 2107; Quandt 1842, S. 33–36.

168 Quandt 1842, S. 25–26. Bericht der Galeriekommission gegen einen Umbau vom 28.2.1837 publiziert ebd., S. 27–29. S. a. Schäfer 1860, S. 110–112.

169 Die Untersuchungen fanden von 1840/41 bis 1845 statt und umfassten zwei Ebenen: einerseits prüfte man Staub, Temperaturunterschiede und Licht direkt an den Gemälden, andererseits testete man besonders die Rückstände von Kohlestaub in und um die Galerie und an verschiedenen Orten der Stadt. So stellte man fest, dass sich vor der alten Galerie 60% mehr Rückstände von Kohlestaub abgesetzt

hatte als am Zwinger. Dieser Test wurde mit Schnee vorgenommen, auf dem sich der Staub ablagerte. Die Ergebnisse wurden dem Landtag vorgelegt, dessen Verhandlungsergebnisse 1846 publiziert wurden; siehe Mitteilungen Landtag 1846, S. 2104–2106. S. a. Schölzel 2012, S. 229, 239–242. – Hermann Freiherr von Friesen, *Hauptbericht über eine in allerhöchstem Auftrage zu Untersuchung von Gemäldesammlungen und Erforschung der Mittel, so zu Bewahrung und Erhaltung von Gemälden am Tauglichsten sind*, vom 27. August 1840 bis zum 23. Januar 1841 nach Holland, England, Frankreich und Belgien unternommene Reise, Dresden: Gärtner, 1841. Ausführliche Paraphrase des Berichts in Schölzel 2012, S. 232–238. S. a. Mütterlein 1913, S. 369–370.

170 Brief von Quandt an Schnorr vom 4.6.1846, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15 Bd. 31, fol. 257r. Meissner 1884, Bd. 1, S. 164–165; s. a. Mallgrave 2001, S. 90; Magirius 1994, S. 482; Grossmann 1925–1928, S. 144.



98 Gottfried Semper, *Dresden, Gemäldegalerie, Projekt Zwinger-Wallanlagen, Perspektive*, 1842, Dresden, Kunstakademie (Kriegsverlust)

gelstein, Friesen, dem König höchstpersönlich und anfänglich auch Semper selbst unterstützte er das Stallwiesen-Projekt. Sein eigenes Gutachten vom 31. Januar 1839 publizierte er im Jahr 1842. Ein Standort auf der Neustädter Seite an der Elbe erschien ihm vorteilhaft und er verglich ihn mit anderen Museumsbauten am Wasser wie dem Schinkelmuseum an der Spree in Berlin oder den holländischen und venezianischen Museen. Auch die praktische Seite zog er in Betracht. So erhoffte er sich eine Minderung der Baukosten, weil die Bausteine direkt von Schiffen aus verbaut werden könnten und damit geringere Transportkosten anfallen würden.¹⁷¹ Eine Gruppe um den Bildhauer Ernst Rietchel setzte sich für einen Standort am Zwinger ein. Später kam auch Julius Schnorr als Befürworter dieser Lösung hinzu. Der König zog alle Meinungen zu Rate, so dass 1839 eine Mehrheit für den Standort am Zwinger zusammenkam. Doch die finanzielle Situation sollte das Projekt noch um mehrere Jahre verzögern.¹⁷²

Semper bettete inzwischen die Entwürfe für eine Gemäldegalerie am Zwinger in seinen Überbauungsplan eines großartigen Zwingerforums ein, das er ab 1835 zu planen begonnen und in dessen Rahmen er bis 1841 das Hoftheater errichtet hatte. Das Zwingerforum hätte – unter Abriss des Italienischen Dörf-

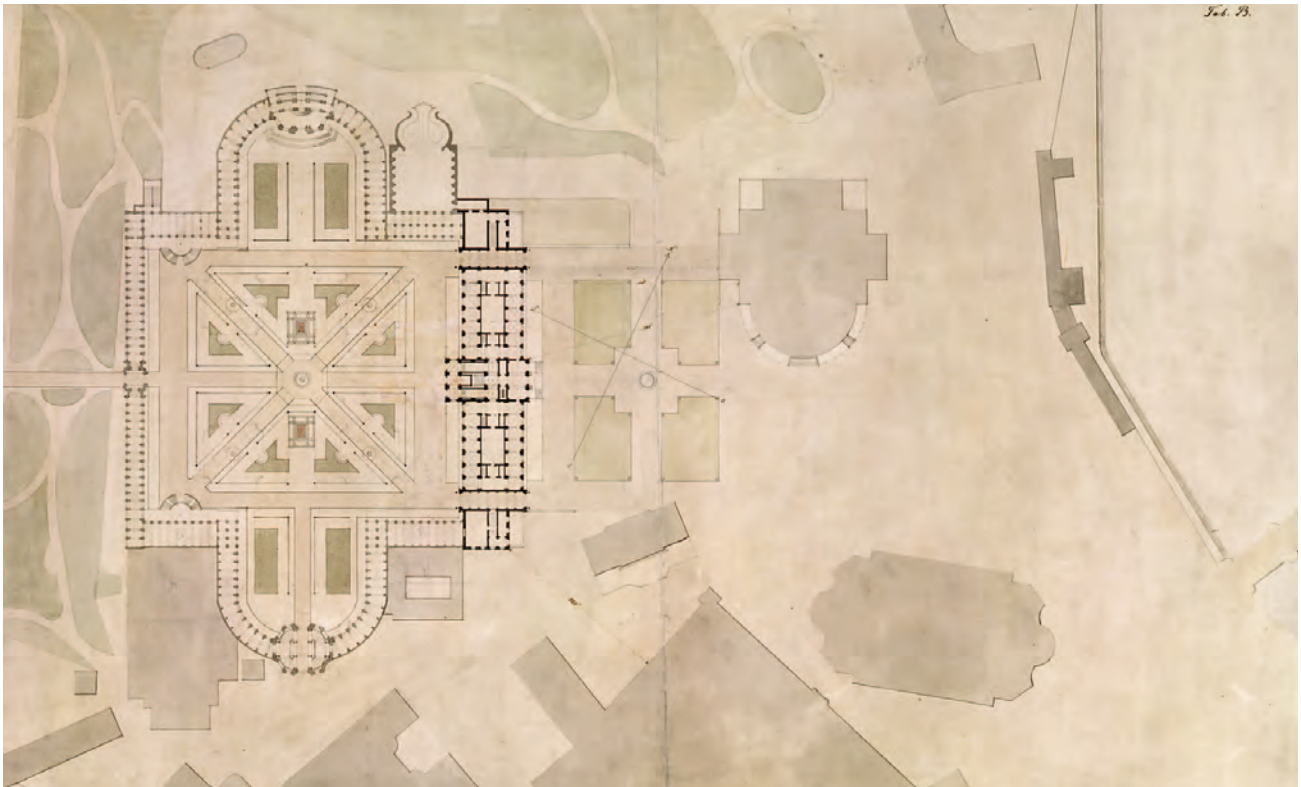
chens – einen großen Platz mit Randbebauung ergeben, der zur Elbe hin offen gewesen wäre. Mit dem Einbezug eines Museums in die Planungsarbeit ab 1840 entstanden verschiedene Vorschläge. Einmal war das Gebäude auf der Kronentorseite vorgesehen, ein anderes Mal sollte es am südöstlichen Flügel des Zwingers anschließen (Abb. 97). Ein weiterer gestalterisch anspruchsvoller Entwurf von 1842 wählte als Standort die Anhöhe des Zwingerwalls und entwarf einen prominenten Zentralbau mit Säulenarkaden, Tempelfronten und hoher Kuppel. Quandt bezeichnete diesen Entwurf als Krönung einer Gruppe von Prachtgebäuden, die aus Schloss, Hofkirche, Hauptwache, Theater und Zwinger bestand (Abb. 98).¹⁷³ Selbst der König bedauerte die Unausführbarkeit dieses großen Planungswurfes. Mit dem Weggang Bernhard August von Lindenau 1843 wurde unter seinem Nachfolger, Kultusminister Eduard von Wietersheim, wieder ein Umbau der alten Galerie in Betracht gezogen, jedoch aus Platzgründen und wegen zu hoher Kosten bald verworfen. Auch Semper hatte Entwürfe hierfür geliefert.¹⁷⁴ Nach eingehenden Prüfungen wurde das Projekt an der Südostseite des Zwingers 1845 den Ständen zur Annahme empfohlen – und abgelehnt, weil die Nähe zum Schloss dem Brandschutz widersprach und die

171 Quandt 1842, S. 30–43. Besonders die Aussicht von der Brühlischen Terrasse auf das Museum behagte ihm. Aus ästhetischer Sicht gefielen ihm die Entwürfe weniger als aus der Sicht der Zweckmäßigkeit. Die Diskussion über die Standorte wurde nicht nur in der Galeriekommission geführt. In die Gruppe, welche das Stallwiesenprojekt diskutierte, wurde Quandt nach 1839 nicht einbezogen; Quandt 1842, S. 47: »Aber eben darum glaube ich mir es schuldig zu seyn, darzulegen, welchen Antheil ich an dieser Angelegenheit hatte, es mag nun von andern beschlossen werden, was da will.«

172 Zum Stallwiesen-Projekt siehe Schölzel 2012, S. 227–230; Laudel 2007, S. 130–131; Heres 2005/06, S. 724; Laudel 2003, S. 187–188; Mallgrave 2001, S. 117–118; Plagemann 1967, S. 373, Anm. 357. Friesen 1880, S. 326–328, 332; Schäfer 1860, S. 109, 113–114.

173 Quandt 1842 [1839], S. 36: »Nicht zu läugnen ist, dass der Einfall etwas reizendes hat, das Museum auf den Zwingerwall zu bauen, ein Gedanke, auf welchen Herr Prof. Semper selbst gekommen ist. Das Museum würde die Gruppe von Prachtgebäuden, als Krönung, vollenden, indem es auf diesem hohen Standorte die Kirche und das Theater überragte und eine imposante Wirkung hervorbrächte.« Quandts Originalgutachten vom 31.1.1839, in: HStADD, Ministerium für Volksbildung, Nr. 18909/1, Acta die Erbauung eines neuen Museums betr. Bd. 1, 1838–1839, fol. 21. S. a. Laudel 2007, S. 132; Heres 2005/06, S. 724.

174 Das vorgelegte Umbauprojekt hätte entweder weniger Hängefläche oder den kostspieligen Abriss umliegender Gebäude zwecks Vergrößerung des Stallgebäudes zur Folge gehabt; siehe dazu Mitteilungen Landtag 1846, S. 2106. Ausführlich hierzu auch Schölzel 2012, S. 230–232.



99 Gottfried Semper, *Dresden, Zwingerforum mit Museum an der Nordostseite*, 1846, Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Sign. M 52.C., Bl. X

Verlegung der Schinkelwache sowie der Abriss von Teilen des Italienischen Dörfchens zu kostspielig zu sein schienen.¹⁷⁵

Schließlich wurde die offene Zwingerseite mit der Gemäldegalerie am heutigen Standort erschlossen, wie er von der Deputation der zweiten Kammer des Landtags zum Vorschlag gebracht worden war (Abb. 99). Ein Gremium um Quandt, Bendemann und Hübner beurteilten dieses Projekt und stimmten ihm zu.¹⁷⁶ Daraufhin nahmen die Stände den Abschluss der Zwingerseite durch ein neues Museum an.¹⁷⁷ Im Sinne einer Vollendung der historischen Pläne von Matthäus Daniel Pöppelmann, die Semper ausführlich studiert hatte, legte der Architekt neue Pläne vor. Er verstand den Zwingerhof nun als Prachthof des Museums.

Ab Juli 1847 entstand Sempers Gemäldegalerie in additiver Bauweise und im starken Kontrast zum Rokoko-Zwinger (Abb. 100). Ernst Rietschel und Ernst Julius Hähnel zeichneten ab 1849 für die Ausführung des vom Architekten entworfenen Figurenprogramms verantwortlich. Es zeigte auf der Nordseite Statuen und Reliefs zur antiken, auf der Südseite zur christlichen Kunst.¹⁷⁸ Der neue Museumsbau sollte hauptsächlich der Gemäldegalerie in den oberen Stockwerken dienen, aber auch Räumlichkeiten für die Gipsabgüsse, das Kupferstichkabinett, einen Saal für die Handzeichnungen, die Verwaltung und die Restaurierungswerkstätten enthalten. Der Kuppelsaal enthielt die englischen Versionen der Apostel-Tapisserien nach den

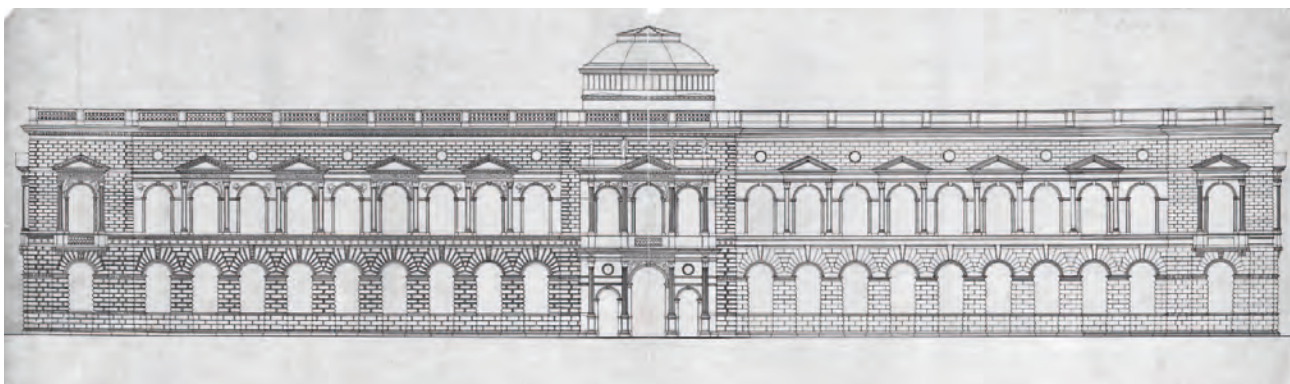
175 Die Beratung über die Galerie fand am 18.2.1846 statt; siehe Mitteilungen Landtag 1846, S. 2107–2109; Schölzel 2012, S. 243; Mütterlein 1913, S. 379–386. Zu den verschiedenen Zwingerforum-Projekten zwischen 1835 und 1846 siehe Laudel 2007, S. 132–133; Laudel 2003, Kat. Nr. 12, S. 149–156 und Kat. Nr. 27, S. 188–191; Mallgrave 2001, S. 107–108; Magirius 1992 (2), S. 30–35; Fröhlich 1974, S. 35, 40–41, 52–55; Plagemann 1967, S. 135–138; Friesen 1880, S. 327. Die Pläne für das Zwingerforum standen in engem Zusammenhang mit dem Denkmalprojekt für König Friedrich August I.. Zu Sempers Dresdener Zeit siehe Laudel 2003, S. 125–132; Mallgrave 2001, S. 80–139; Magirius 1994, S. 480–511.

176 Brief von Quandt an Schnorr vom 4.6.1846, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15 Bd. 31, fol. 256v–257v. Zu den verschiedenen Plänen siehe Mütterlein 1913, S. 385–392.

177 Mitteilungen Landtag 1846, S. 2110–2112: »[...] so hat doch die Depu-

tation, ohne sich irgend als Bauverständige ansehen zu wollen, die Ansicht aussprechen zu müssen geglaubt, daß, da einmal der Platz an dem Zwinger gewählt werden soll und muß, man auf diesem Platze für das neue Gebäude diejenige Lage wählen müsse, welche die wenigsten Einwendungen in dieser Beziehung gegen sich hat und namentlich die weiteste Entfernung von bewohnten Gebäuden und den größten freien Raum vor und um den beabsichtigten Neubau darbietet, und glaubt sie, daß in dieser Hinsicht die Stellung des Gebäudes innerhalb der unausgebauten Seite des Zwingers nach der Elbbrücke zu den Vorzug vor der gewählten Lage verdiene [...]« Die Debatte ebd., S. 2112–2136. Annahme des Neubaus ebd., S. 2136. S. a. Schölzel 2012, S. 243.

178 Eine ausführliche Analyse bietet aktuell Wilmowsky 2017, WVZ 247, S. 562–610.



100 Gottfried Semper, *Dresden, Gemäldegalerie, Ausführungsprojekt, Aufriss Fassade Elbseite, Nordseite*, 1:125, 1846, Tinte, 1007 × 352 mm, Zürich, gta Archiv / ETH, Archiv-Nr. 20-o89-17

Kartons von Raffael, die bis anhin im Brühl'schen Palais gelagert waren.¹⁷⁹ Mit dem Galerienneubau entstand am Zwinger ein großer Museumskomplex, waren doch in den alten Zwingerpavillons bereits das Historische Museum, der Mathematisch-Physikalische Salon und das Naturalienkabinett untergebracht. Durch Sempers Neubau wurde der Zwinger »gleichsam zu einer Sammlung von Sammlungen« vereinigt.¹⁸⁰

Semper hatte die Bauleitung nur anfänglich inne. Aufgrund seiner Unterstützung der Revolutionäre im Mai 1849 wurde ihm vorgeworfen, am Barrikadenbau in der Stadt teilgenommen zu haben. Semper wurde steckbrieflich gesucht und floh vor der angedrohten Verhaftung Hals über Kopf ins Pariser Exil. Hier sollte ihm sein ehemaliger Lehrer und Förderer Franz Christian Gau, den man nach dem Tod Joseph Thürmers gerne als Professor für Baukunst an die Dresden Akademie geholt hätte, helfen.¹⁸¹ Gau wandte sich Ende Juni 1849 an Quandt, der bei der Berufung Sempers an die Dresdener Kunstakademie 1833/34 eine wichtige Rolle gespielt und ihn mit kleinen Aufträgen in seinem Rittergut in Dittersbach und Eschdorf unterstützt hatte.¹⁸² Semper und sein Pariser Lehrer setzten ihre Hoffnungen in den Dresdener Kunstfreund und hofften auf schnelle Reaktion.¹⁸³ Quandts ernüchternde Antwort erfolgte zehn Tage später. Aus seinem Brief spricht eine große Enttäuschung über

den Architekten: »Sie wissen, wie sehr ich unsern Freund Semper geschätzt habe und werden daher überzeugt seyn, daß mich der Verlust dieses Ausgezeichneten unter vielen Künstlern sehr geschmerzt hat.« Quandt, von großer Loyalität gegenüber dem Staat, warf Semper vor allem vor, dass er geflohen sei. Man verlasse nicht Frau und Kinder sowie Anstellung, Aufgaben und Lohn eines Staates, wenn man schuldlos sei. »Der Staat hat nicht mit Semper gebrochen, Semper aber mit dem Staate, der ihn auf alle Weise belohnte.« Zudem könne Semper, auch wenn er ein noch so guter Künstler sei, nicht über dem Gesetz stehen. Gau hatte in seinem Brief Quandt mit dem Argument zu gewinnen versucht, dass kein Vergehen Sempers künstlerische Leistungen mindern könne. Mit einem solchen Vorwand griff er bei Quandt gänzlich daneben. »Uebrigens kann man ja nur Gleiches gegeneinander abwägen, aber nicht Verschiedenes. Man kann nicht Genie und Verbrechen mit einander meßen. Sagen Sie selbst, verehrtester Herr! was sollte aus der menschlichen Gesellschaft werden, wenn die Genies sich alles erlauben dürfen?«¹⁸⁴ Dennoch wollte Quandt wenigstens den akademischen Rat über Sempers Anliegen unterrichten.

Semper antwortete selbst auf Quandts Vorwürfe. Er stritt zwar seine Teilnahme an den Revolutionskämpfen nicht ab, spielte aber seine Rolle beim Barrikadenbau herunter. Er ver-

179 Darüber hinaus kamen weitere Bilder wie die Veduten Bellottos und Thieles aus dem Doublettensaal in das neue Museum. Zur Verortung der Sammlungen im Neubau siehe Kat. Dresden 1856, S. 64–65, 68 und die Grundrisspläne in Schäfer 1860, nach S. 144. Zu den Tapisserien siehe Kat. Dresden 2007, S. 678–679, Gal. Nrn. B 1–6; Kat. Dresden 1856, S. 68–72; Quandt 1856, S. 11–15. S. a. Schölzel 2012, S. 258–259.

180 Julius Hübner in Kat. Dresden 1856, S. 63. S. a. Heres 2006, S. 66–76, 105–119. Zu Baugeschichte, Stil und Ausstattung siehe Schölzel 2012, S. 243–248; Laudel 2003, Kat. Nr. 27, S. 191–195; Mallgrave 2001, S. 117–128; Magirius 1992 (1), S. 73–83; Magirius 1992 (2), S. 35–62; Plagemann 1967, S. 131–144; Mütterlein 1913, S. 392–399; Schäfer 1860, S. VIII–IX, 15, 82–83, 114–148.

181 Semper war schon 1826 bis 1829 in Paris gewesen, wo ihn Gau unterrichtet und gefördert hatte. Gau empfahl Semper, nachdem er selbst

das Dresdener Berufsangebot abgelehnt hatte; siehe Kramp 2007, S. 101–120. Zur Flucht Sempers aus Dresden nach Paris siehe Mallgrave 2001, S. 178–187; Herrmann 1978, S. 10–31.

182 Zur Rolle Quandts bei der Berufung Sempers siehe Laudel 2003, Kat. Nr. 18, S. 163 und Kat. Nr. 23, S. 178–179; s. a. Seidemann 1860, S. 42, 163–165.

183 Brief von Gau an Semper am 11.7.1849, in: gta Archiv / ETH Zürich, Archiv-Nr. 20-K-1849-07-11. Gau habe den Brief am 28.6. abgeschickt. Gaus Brief an Quandt ist nicht erhalten. S. a. Mallgrave 2001, S. 186; Herrmann 1978, S. 15.

184 Kopie von Quandts Brief an Gau vom 7.7.1849, in: gta Archiv / ETH Zürich, Archiv-Nr. 20-K(DD)-1849-07-07:2. Vollständig abgedruckt in: Fröhlich 1974, S. 68–69. S. a. Brief von Gau an Semper am 12.7.1849, in: ebd., Archiv-Nr. 20-K-1849-07-12.

langte von Quandt, gegen das Gerücht anzukämpfen, er habe eine leitende Funktion innegehabt. Zudem wollte er seine Flucht nicht als Selbstgericht verstanden wissen, sondern als Vermeidung einer Haft, während der er weder der Kunst noch der Familie noch dem Staat hätte dienen können. Schließlich betonte er, dass er überhaupt keinen Anspruch auf spezielle Behandlung hege und einzig auf eine Generalamnestie hoffe.¹⁸⁵

Für die Hintergründe entscheidender sind weniger Sempers Rechtfertigungszeilen als seine Entwürfe des Briefes an Quandt, die in Zürich erhalten sind. Darin hatte er einiges formuliert, das im definitiven Schreiben nicht mehr vorhanden war. So bestritt er, dass Quandt sich beim König hätte einsetzen sollen. Er werde den Weg zum sächsischen Herrscher schon selber finden. Gau habe Quandt nur als Ratgeber und Freund gefragt und habe nicht gewollt, dass er sich mit einem solch persönlichen Anliegen an den akademischen Rat wende. Semper schrieb sich im Entwurf den Frust von der Seele: Er habe sich damit abgefunden, »daß Sie nur die schöne Gelegenheit in einem discours de procureur du roi [Staatsanwalt] Ihre Logik und Lojalität glänzen zu lassen verführt habe. Sie wären sonst ein wohlwollender Mann, der aber den Paroxysmen [krankhaften Anfällen] der Eitelkeit unterworfen sey und dann Niemanden, als sich kennt.«¹⁸⁶ Glücklicherweise ließ Semper diese Passage im abgesendeten Brief aus. Es interessiert auch weniger die Bitterkeit des verständlicherweise sich für freie Rechte einsetzenden, republikanisch gesinnten Architekten, der gerne wieder nach Dresden zurückgekehrt wäre. Das Augenmerk gilt eher dem Bild, dass er von Quandt skizziert. In der Tat war der Kunstmäzen alles andere als ein republikanischer Revolutionär. Seine politischen Gesinnungen waren zwar nicht restaurativ. Vielmehr unterstützte er die 1830 eingerichtete sächsische Verfassung und die konstitutionelle Monarchie. Aber Quandt war selber als Besitzer eines Rittergutes Unsicherheiten unterworfen und hoffte auf einen gefestigten Staat. Sein Plädoyer gegen Semper kann vor diesem Hintergrund verstanden werden. Wenn der Architekt dies als staatsanwaltschaftliches Benehmen und königliche Loyalität empfand, lag er damit nicht daneben, denn Quandt

hatte seine Position als Rittergutbesitzer zu verteidigen beziehungsweise wusste um die Gefahr, sie zu verlieren.¹⁸⁷

Doch Sempers Bemühungen um Begnadigung fruchteten nichts. Noch im Juli 1849 wurde er in Dresden abgesetzt. Der Steckbrief wurde erst 1863 für ungültig erklärt, als man ihn für den Wiederaufbau seines niedergebrannten Hoftheaters gewinnen wollte. Nach Dresden kehrte er nie mehr zurück. Nachfolger an der Kunstakademie wurde Georg Hermann Nicolai, die Bauleitung der neuen Gemäldegalerie übernahm der Hofarchitekt Bernhard Krüger und der Landbaumeister Karl Moritz Hänel unter der Anleitung einer Baukommission. Die offensichtlichste Konsequenz war eine niedrigere Kuppel, woraus Schwierigkeiten mit der Belichtung dieses von Semper als Saal der besten Kunstwerke vorgesehenen Gebäudeteils hervorgingen.¹⁸⁸ Einige Probleme in der Disposition trugen jedoch schon die Pläne Sempers in sich. So war die Kuppel, welche Vestibül und Haupttreppe überwölben sollte und dabei die Fluchten der Gebäudeflügel zerschnitt, schon im Stallwiesenprojekt eingeplant. Ebenso lässt sich eine gewisse Distanz Sempers zu den Vorgaben feststellen. Weder wurde er mit der räumlichen Anordnung einer kunsthistorischen Entwicklungsgeschichte gerecht noch berechnete er sie nach der benötigten Hängefläche. Zudem waren die einzelnen Räume nicht von überall her zugänglich, was die Verbindung von Kabinetten und Hauptsälen zugunsten einer Schulhängerung sehr erschwerte.¹⁸⁹ Solche Eigenheiten mochten mit seiner Sicht des Museums zu tun haben. Er verstand es als »Caserne der Museumsgegenstände«, die keine Rücksicht auf den Ursprung der Kunstwerke nehme und ließ daher höchstens gewachsene Sammlungen wie diejenigen des Vatikans gelten.¹⁹⁰

Zahlreiche zumeist positive Rezensionen folgten auf die Eröffnung im September 1855.¹⁹¹ Doch kritische Stimmen gab es auch. Quandts langjähriger Wegbegleiter in der Frage des Museumsbaus, Hermann Freiherr von Friesen, äußerte sich noch 1880 enttäuscht über den Standort: »Ich kann es nicht verschmerzen, dass man den Plan, das Museum gegenüber der Brühl'schen Terrasse [auf der Stallwiese, (vgl. Abb. 96)] am Elb-

185 Eigenhändige Abschrift von Sempers Brief an Quandt vom 17.1.1849, in: gta Archiv / ETH Zürich, Archiv-Nr. 20-K-1849-07-17(S). Ein undatiertes Briefentwurf an den sächsischen König ist enthalten in: ebd., Archiv-Nr. 20-K-1849(S):2. Aus den Akten im gta-Archiv wird nicht ersichtlich, ob er diesen Brief auch abgeschickt hat. S. a. Herrmann 1978, S. 14–16.

186 Vier Briefentwürfe von Semper an Quandt, undatiert [1849], in: gta Archiv / ETH Zürich, Archiv-Nr. 20-K-1849(S):1. Das Zitat ist dem wohl zuletzt entstandenen, am reinlichsten geschriebenen Brief (D) entnommen.

187 Hinsichtlich seiner politischen Gesinnungen ist die Parkgestaltung in Dittersbach von Interesse. So ließ er eine Konstitutionssäule und ein Denkmal für König Anton, der die sächsische Verfassung 1831 eingesetzt hatte, errichten. Krause/Harnisch 2009, S. 44–51; Palm 2008, S. 49–51. S. a. Quandt 2001 [1870], S. 242.

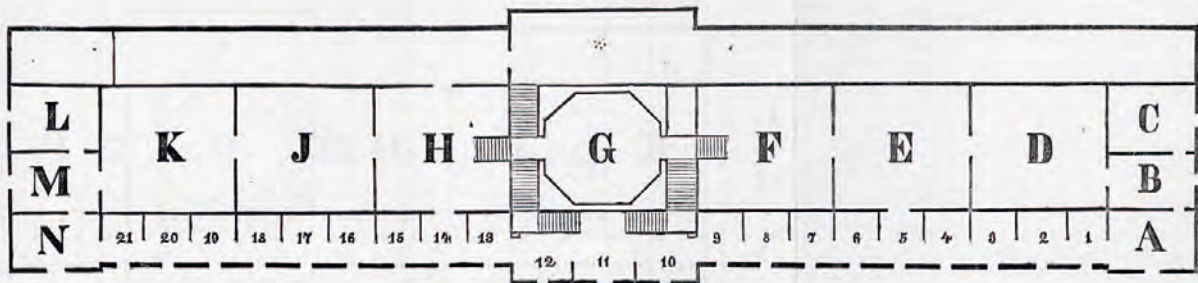
188 Kramp 2007, S. 118–119; Heres 2005/06, S. 724–725; Laudel 2003, S. 193; Mallgrave 2001, S. 186; Magirius 1992 (1), S. 74; Magirius 1992 (2), S. 38–40; Herrmann 1978, S. 16–17; Plagemann 1967, S. 135; Schäfer 1860, S. 120; Semper äußerte sich negativ über diese Kuppel in: Deutsches Kunstblatt 1855, Jg. 6, Nr. 42, S. 370–371.

189 Julius Hübner verweist darauf, dass man die Zusammenführung der Schulen in Hauptsälen und zugehörigen Kabinetten »möglichst« versucht habe. Es war offensichtlich nicht vollständig gelungen. Kat. Dresden 1856, S. 65–66. Ebenso Schäfer 1860, S. XIII. S. a. Marx 1992 (2), S. 7, 18.

190 Zitiert nach Laudel 2003, S. 187; Plagemann 1967, S. 140.

191 Kat. Dresden 1856, S. 66–67. S. a. die Literaturangaben bei Laudel 2003, S. 195.

Erstes Stockwerk.



Die grösseren Säle, mit grossen Buchstaben von **A** bis mit **N** bezeichnet.

- | | | |
|--|--|--|
| A. Madonna di S. Sisto von <i>Raphael</i> . 58 | F. Moskauische Schule: <i>Caracci, Caravaggio, Guercino, Guido Reni</i> . 143, 228 | K. Niederländische und Holländische Schule: <i>Rembrandt, Bol, Honthorst</i> . 17 |
| B. Römische Schule: <i>Giulio Romano, Sassoferrato, Carlo Dolce</i> etc. 81 | G. Die Raphaelischen und Altniederländischen Tapeten. | L. Altspanische und Alt-Niederländische Schule: <i>Burgkmair</i> . |
| C. Copie der belle Jardinière des <i>Raphael</i> . 90 | H. Genuesische, Heapeitanische u. Spanische Schule: <i>Murillo, Zurbarán, Ribera</i> . 142, 228, 240, 241 | M. Desgl. <i>Mabuse, Cranach</i> . 305 |
| D. Ferrarensische und Combarbische Schule: <i>Francini</i> . 78 | J. Niederländische und Spanische Schule: <i>Rubens, Jordans, van Dyk, Velasquez</i> . | N. Desgl. <i>Holbein's Maria, van Eyck, Rogier van der Weyden</i> . 111, 112 |
| E. Venetianische Schule: <i>Tizian, Giorgione, Veronese</i> . | | |

ußer zu erbauen, aufgegeben und dagegen, im Grunde nur des Kostenpunktes wegen, den jetzigen Platz am Zwinger gewählt hat. Mit der Ausführung jenes Projectes wäre ein Musterbau entstanden. Freiheit von den gefährlichsten atmosphärischen Einflüssen, Sicherheit vor Feuersgefahr von außen, und endlich eine repräsentative Stellung, wie sie nicht schöner gefunden werden konnte. Alle diese Vorzüge gehen dem jetzigen Gebäude mindestens zum Theil ab.«¹⁹²

Diese Vorwürfe offenbaren sich auch im Vorwort von Quandts *Begleiter durch die Gemälde-Säle* von 1856. Der Autor beklagte sich, dass die räumliche Disposition des Museumsbaus einer »genetischen« Hängung widersprach. Die Lichtführung und Raumdimensionen seien nicht überall gut und damit sei es unmöglich geworden, konsequent nach Schulen zu hängen. Dies sei doch die Hauptforderung an einen Museumsneubau, um die Verwandtschaften von Meistern und Schülern aufzuzeigen. Dadurch seien bei der Hängung der Sammlung, die durch ihren Schwerpunkt in der Kunst des 17. Jahrhunderts sowieso keinen kunsthistorischen Überblick zu geben vermöge, zahlreiche zusammengehörige Gemäldekonvolute auseinandergerissen und das Verfolgen einer allmählichen Entwicklung der schönen Künste gänzlich verhindert worden.¹⁹⁴

Ganz gerecht wurde Quandt der neuen Präsentation mit seinem Vorwurf allerdings nicht, denn eine Schulhängung war vorhanden, ebenso wie ein Museumsneubau auf dem aktuellsten Stand der Erkenntnisse. Die angewendeten Prinzipien der Hängung entsprachen durchaus den neuen Gemäldegalerien in Berlin und München, wo man Schwerpunkte in der italienischen Renaissance und bei den Niederländern des 17. Jahrhun-

7.6.1856, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 98s: Quandt widerspricht

vehement einem Rezensenten seines *Begleiters*, der ihm vorwirft, keine chronologische Abfolge für die Beschreibung gewählt zu haben: »Daß ich keine genetische Ordnung beachtet habe, liegt theils an der Aufstellung der Gemälde, theils daran, daß der Sammlung kein chronologischer Plan zu Grunde liegt, was in der Vorrede schon auseinandergesetzt wird u ich hätte mit dem Beschauer schön herumspringen müssen, wenn ich ihn von den ältesten zu den neuesten Werken führen wollte.« S. a. Weddigen 2008, S. 229–230.

derts setzte. Die kunstgeschichtliche Präsentation orientierte sich in diesen Museen an ästhetisch-geschmacklichen Grundsätzen.¹⁹⁵ In der etwas polemischen Anklage sah sich Quandt vor allem in seiner Forderung nach einer anschaulichen Kunstgeschichte der Schönheit enttäuscht. Mit dem Neubau der Galerie neigte sich Quandts langjährige Arbeit für die Königliche Sammlung ihrem Ende zu.

Kompetenzstreitigkeiten: Quandts Rückzug aus der Galeriekommission

In der Planungsphase für die Einrichtung des neuen Museums war die Galeriekommission einbezogen worden. Als sich abzeichnen begann, wie die Gemälde präsentiert würden, zog sich Quandt zwar noch nicht aus der Kommission, jedoch von der gestaltenden Mitwirkung zurück.¹⁹⁶ Die Gründe hierfür werden in den Quellen nicht restlos klar. Einer scheint sich in der unterschiedlichen Auffassung der Hängung niedergeschlagen zu haben. Quandts boshafter Kommentar in der Spanienreise sowie die Worte in der Einleitung zu seinem *Begleiter* weisen in diese Richtung: »Unter solchen Umständen [der inkonsequenten Hängung – AR] ward dem Beschauer nicht nur der Katalog als Wegweiser, sondern auch ein Begleiter nöthig, der durch allgemeinere Betrachtungen die vereinzelt aufgestellten Kunstwerke in Verbindung bringt [...]«. ¹⁹⁷ Gerade weil der neue Galerierundgang seiner Ansicht nach keine Kunstkennerchaft zu vermitteln vermochte, musste Quandt als erfahrener Kenner mit seinem Büchlein einspringen.

Ein anderer Grund waren die unklar verteilten Kompetenzen von Kommission und Direktor. Dieser latent schwelende Konflikt zeigte sich bei Veröffentlichung des neuen Galeriekatalogs von Julius Hübner. In seinem Manuskript erwähnte er die Mitwirkung der Galeriekommission. Dagegen wehrte sich Direktor Julius Schnorr von Carolsfeld beim Minister mit der

Begründung, Bendemann sei nicht anwesend gewesen und Quandt aus Prinzip von Anfang an jeglichen Beratungen ferngeblieben.¹⁹⁸ In der gedruckten Fassung der Hübner'schen Einleitung zum Katalog von 1856 hieß es in der Folge nur noch, die Galeriekommission sei bei den Beschlüssen des Direktors zur Einrichtung der Galerie »mitwirkend« tätig gewesen.¹⁹⁹

Die Gründe für diese Unstimmigkeiten lagen einige Jahre zurück. Mit dem Antritt Schnorrs als Direktor der Gemäldegalerie im Jahr 1846 war das Verhältnis zwischen Direktor und Galeriekommission zur Diskussion gestellt, aber nie geregelt worden. Die Kommission schien dem Direktor in vielerlei Hinsicht übergeordnet gewesen zu sein. Ein unvollendetes und undatiertes Konzept zur Geschichte der Galeriekommission von 1846/47 gibt Aufschluss. Es war wohl im Zuge der Kompetenzdiskussionen nach Schnorrs Antritt entstanden und beschrieb, dass nach der Gründung 1836 alle amtlichen Instruktionen direkt an die Galeriekommission gegangen seien. Anfänglich stand die Kommission nicht einmal unter dem Vorsitz des Direktors, sondern des Akademieprofessors Christian Ferdinand Hartmann. Erst 1838 habe man die Galeriekommission als mitwirkend und nicht leitend erklärt.²⁰⁰

Die unübersichtliche Situation reichte laut den Quellen in die Zeiten von Schnorrs Vorgänger Johann Friedrich Matthäi zurück. Hermann Freiherr von Friesen hatte Matthäi mit dem Vorwurf einer Bestechung des Lithographen Franz Seraph Hanfstaengl, der zahlreiche Meisterwerke der Gemäldegalerie lithographiert hatte, konfrontiert. Zudem hatte er ihm vorgeworfen, seine Aufgaben als Direktor der Gemäldegalerie nicht wahrnehmen zu können, weil er gleichzeitig ein Mandat als Professor der Akademie innehatte. Aus diesem Grund hatte Friesen seine Entlassung beantragt. Diese war von Lindenau abgelehnt worden, weil die Inspektoren Johann August Renner und Carl Heinrich Wilhelm Schmidt ein Fehlverhalten des Direktors nicht bestätigen wollten. Friesen hatte Lindenau in der Folge darauf hingewiesen, dass die Galeriekommission das Aufsichts-

195 Man hat versucht, den großformatigen Bildern der Hauptsäle die zugehörigen Schulen möglichst in den anschließenden Kabinetten zuzuordnen; Kat. Dresden 1856, S. 65–66; Schäfer 1860, S. IX–X, 16–17. S. a. Penzel 2007, S. 178–188; Savoy 2006, S. 539–549.

196 Schäfer 1860, S. 145: »Die Disposition der Gemälde geschah durch den derzeitigen Galerie-Director Schnorr von Carolsfeld unter Mitwirkung der Galerie-Commission, zu der auch beim Beginn der Vorarbeiten Herr von Quandt, als Nestor, noch gehörte.«; s. a. Kat. Dresden 1856, S. 67; Schölzel 2012, S. 260–261.

197 Quandt 1856, S. 7–8. Zur Publikation des *Begleiters* s. a. Brief von Quandt an Friedrich Gottlieb Welcker vom 2.2.1856, in: Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Dezernat 5 / Abt. Handschriften und Rara, Autographensammlung, S 685 (NL Welcker), Brief 7.

198 Einträge Ende 1855/anfangs 1856, in: Schnorr 1897, Jg. 6, Nr. 3, S. 59; Schnorr 1898, Jg. 7, Nr. 1, S. 74, 75.

199 Kat. Dresden 1856, S. 66–67.

200 »Der Galleriesdirektor erscheint in dieser auch weiter bestehenden Galeriecommission dagegen in einer untergeordneten fast gedrückten Stellung. Alle Anordnungen erfolgen nicht an den Direktor sondern an die Galeriecommission. Da jedoch in neuerer Zeit das Bedürfnis einer gründlichen Abhülfe sich immer dringender fühlbar machte, so ist seit dem Anfang dieses Jahres (1838), ein schon vor mehreren Jahren vom Galleriesdirector Matthäi gewünschtes Comité aus Kunst-kennern und Künstlern eingesetzt worden, unter dessen Mitwirkung die Angelegenheiten der Galerie beraten und ausgeführt werden. In dem Concept wurde der vom Commissionsrat Nollain herrührende Ausdruck »Mitwirkung« vom Staatsminister v. Lindenau durch »Leitung u. Aufsicht« ersetzt, später jedoch wieder bestätigt.« *Konzept zur Geschichte der Galeriekommission*, undatiert [um 1846/47], in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VIIa, Nr. 5, Jahresberichte 1837–1842 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 10, fol. 8r–v.

recht in Galerie-Angelegenheiten ausüben würde und somit dem Direktor vorstand.²⁰¹ Im Konzept von 1846/47 hieß es dagegen, die Kompetenzfrage sei damals ungeregelt geblieben.²⁰² Bis zu Schnorrs Antritt als Direktor wurde die Frage nicht geklärt.

Julius Schnorr wiederum hätte am liebsten ohne Kommission gearbeitet. Er notierte im August 1855 in sein Tagebuch, die Kommission könne aufgelöst werden. Sie habe keine Aufgaben mehr, seit die Restaurierungen durchgeführt seien und die Einrichtung der Galerie von den Galeriebeamten »und zwar zunächst von mir ausgeht«.²⁰³ Das Schicksal der Galeriekommission wurde jedoch auf höherer Ebene entschieden. Das Ministerium des Königlichen Hauses, in dessen Kompetenzen die Sammlungen lagen, erließ im Oktober 1855 ein neues Regulativ für die Galeriekommission.²⁰⁴ Die Entscheidungshoheit lag nun beim Direktor. Die Kommission sollte nur noch als beratende Behörde des Direktors tätig sein. Gutachten wurden auf Verlangen des Ministeriums oder des Galeriedirektors erstellt. Der Direktor hatte den Vorsitz und damit die alleinige Kompetenz, die Kommission überhaupt zu berufen. Die Verhandlungsergebnisse wurden vom Sitzungsleiter festgehalten, Protokolle nur dann erstellt, wenn dieser es für nötig hielt. Über Beschlüsse wurde nicht abgestimmt. Fand sich in den Beratungen keine einheitliche Meinung, »so ist jede abweichende Ansicht besonders zu motiviren«.²⁰⁵ Mit dem neuen Regulativ beschränkte sich die Wirkkraft der Kommission auf technische, nicht aber organisatorische Fragen. Ihre Aufgabenbereiche waren wie zuvor Konservierung und Restaurierung, Galeriehängungen, Ankäufe und Tauschgeschäfte, Zuschreibungsfragen und Kopierregeln.

Es verwundert nicht, dass Quandt mit seinen hehren Idealen und Hoffnungen, etwas ändern zu können, in dieser neuen

Galeriekommission nicht mehr Mitglied sein wollte. Mit Hermann von Friesen war der neben ihm einzige Kunstkenner schon 1842 aus dem Gremium ausgetreten. 1855 reichte Quandt frustriert seinen Rücktritt ein. Im Austrittsschreiben schrieb er: »Daß ich seit dem Einzuge der Gemälde in das neue Local keinen Antheil an den Versammlungen der Commission genommen habe, kommt daher, weil ich erkenne, wie vergeblich alles war, was ich für die Kunstschatze gethan, in dem der neue Bau an einem Orte steht, wo die Gemälde denselben Nachtheilen u Gefahren ausgesetzt sind wie im alten Galeriegebäude. Da es mir nicht gelungen Andere davon zu überzeugen, daß in Dresden zum Bau eines Museums die einzige passende Stelle der Platz ist, wo sich die Pontonschuppen befinden [auf der Stallwiese], so habe ich meine gute Absicht verfehlt u zu bereuen, daß die Erbauung eines neuen Museums von mir beantragt wurde. Ew. Excellenz [Eduard von Wietersheim] ersuche daher ganz ergebenst, mich von den Obliegenheiten eines Mitglieds der Galerie-Commission gnädigst zu dispensiren.«²⁰⁶ Quandt sah sich als zentrale Figur des Neubaus. Das Projekt hatte mit dem Standort am Zwinger jedoch eine Wendung genommen, die für ihn nicht zufriedenstellend war.

Nach seinem Austritt bestand die Kommission nur noch aus Künstlern: Julius Hübner, Eduard Bendemann, Carl Gottlieb Peschel und Ernst Rietschel.²⁰⁷ Damit konnte Direktor Schnorr von Carolssfeld die Gemäldegalerie machtvoll leiten. Er hatte nur noch dem Ministerium Rechenschaft abzulegen. Mit dem *Begleiter durch die Gemälde-Säle* endete ein Jahr später schließlich Quandts öffentlich wirksame Tätigkeit in der Gemäldegalerie nach mehr als vierzig Jahren.

201 Dokumente zum Fall vom März bis Juli 1837, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII. Nr. 29, Acta die königl. Gemälde-Galerie betr., 1836–1839 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 8, fol. 7v–8v: Schreiben von Friesen vom 26.3.1837, Ablehnung Lindenaus vom 4.4.1837. S. a. eine Anweisung vom 29.4.1847 an Schnorr mit Hinweisen zum Ursprung der Galeriekommission, in: ebd., Nr. 38, Acta die königl. Gemälde-Galerie betr., 1845–1851 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 3, fol. 5r–v; Schölzel 2012, S. 248–249.

202 »Bei unbefangener Prüfung dieser Geschichtserzählung ergibt sich, daß auf das ungeregelt gebliebene Verhältnis des Galeriedirektors zu Galerie-Commission der moralische Einfluß der damals wider den Prof. Matthäi vorliegenden Denunciation von Wirkung gewesen sein dürfte. Da sich jedoch die gerügten Ordnungswidrigkeiten später nicht hinlänglich begründet erwiesen, um eine Entlassung oder auch nur Beschränkung der amtlichen Wirksamkeit desselben zu rechtfertigen, so ist man von der früher unstreitig gehegten Absicht denselben der Galerie-Commission nöthig unterzuordnen, wiederum abgegangen, wobei auf die eifrige Unterstützung, welche er bei dem verstorbenen Commissionsrath Nollain gefunden zu haben scheint, nicht ohne Einwirkung zu sein scheint.« *Konzept zur Geschichte der Galeriekommission*, undatiert [um 1846/47], in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VIIa, Nr. 5,

Jahresberichte 1837–1842 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 10, fol. 8v.

203 Schnorr 1897, Jg. 6, Nr. 3, S. 53.

204 Brief und Regulativ des Ministeriums des Königlichen Hauses, signiert von Minister Heinrich Anton von Zeschau an Julius Schnorr vom 19.10.1855, in: HStADD, SKD, 01/GG Altbestand Gemäldegalerie Dresden 1846–1944 (1968), Nr. 8, Bd. 1, fol. 49r–51v. Seit 1853 waren die Kunstsammlungen dem Ministerium des königlichen Hauses untergeordnet; Heres 2005/06, S. 726. S. a. Schölzel 2012, S. 262–263.

205 Punkt VII. im Regulativ des Ministeriums des Königlichen Hauses vom 19.10.1855, in: HStADD, SKD, 01/GG Altbestand Gemäldegalerie Dresden 1846–1944 (1968), Nr. 8, Bd. 1, fol. 51r.

206 Brief von Quandt an Wietersheim vom 27.8.1855, in: HStADD, Akten der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, Cap. VII, Nr. 41, Acta die kgl. Gemälde-Galerie betr., 1852–1856, fol. 59 (Kriegsverlust). Abschrift in: HStADD, 13458 SKD, NL Posse, Nr. 30, Lage 3, fol. 13v. S. a. Schölzel 2012, S. 262.

207 Brief des Ministeriums des Königlichen Hauses an Julius Schnorr vom 19.10.1855, in: HStADD, SKD, 01/GG Altbestand Gemäldegalerie Dresden 1846–1944 (1968), Nr. 8, Bd. 1, fol. 49r. S. a. ebd., Bd. 3, Acten, directorielle Aufzeichnungen über der Galerie-Commission gepflogene Verhandlungen und gefaßte Beschlüsse enthaltend. 1855–1869. S. a. Schölzel 2012, S. 262; Friesen 1880, S. 332.



102 Christian Daniel Rauch, *Goethe-Büste für Johann Gottlob von Quandt*, 1820–23, Marmor, H. 44 cm, mit Sockel: 57 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. P 52

DER IDEALE MENSCH: Goethe-Inszenierungen in Dresden und Dittersbach

Für die Umsetzung seiner Ideen mittels Kunstpräsentationen fand Johann Gottlob von Quandt im Privaten vielfältige Möglichkeiten. Im öffentlichen Rahmen stieß er auf größere Probleme, weil das Feld der Beteiligten und Betroffenen wesentlich komplexer war. Dennoch ging er in seinen Bemühungen um verständliche Ausstellungen immer von den Kunstwerken aus, die er anhand einer durchdachten Präsentation einem interessierten Publikum zugänglich machen wollte. Gelegentlich griff er dabei auf Künstlerbiographien zurück, um besondere Fähigkeiten und Überzeugungen zu erörtern. Abschließend soll ein Fallbeispiel diskutiert werden, das in seiner Grundidee Quandts Anspruch an das Ausstellen von Kunst zusammenfasst und sein Streben nach einer Synthese von Kunst, Künstler und Kultur aufzeigt.

Dieses Fallbeispiel verkörpert Johann Wolfgang von Goethe. Der Weimarer Dichter blieb für Quandt sein ganzes Leben lang vorbildlich. In Goethe zeigte sich dem Kunstkenner das Bild des idealen Menschen, der von den Künsten in allen Dingen durchdrungen war, ja selber zum Kunstwerk wurde. Als solches stand er Quandt in der Marmorbüste von Christian Daniel Rauch vor Augen (Abb. 102). Darum herum plante er in Dresden eine unausgeführte und eine umgesetzte Inszenierung. Auf seinem Rittergut Dittersbach errichtete er dem Künstler und seinem Werk den wohl ersten Erinnerungsort Deutschlands. Quandts Goethe-Inszenierungen zeugen von seiner hohen Meinung über den Dichter und vermitteln ein abschließendes Bild der bedeutenden Rolle, welche Quandt den Künsten und Künstlern in der Gesellschaft zumaß.¹

Goethe als Bild des Lebens

»Mein Onkel [Quandt – AR] war ein Goetheaner, wie es selten einen gab. Er besaß alle älteren Ausgaben Goethe'scher Schrif-

ten, sowie alle Bücher über denselben. Goethe war ihm der Mittelpunkt einer Welt. Ein philosophischer Lebenskünstler und Epikuräer, im höchsten Grade gelehrt, geistreich, witzig, liebte er es auch wie Goethe jeden unangenehmen Eindruck von sich fern zu halten.«² Quandts Neffe Alfred Meissner charakterisierte auf diese Weise den Fokus des Kunstfreundes auf den großen Dichter. 1870 erschien in der Zeitschrift *Europa. Chronik der gebildeten Welt* eine biographische Schrift Quandts mit dem Titel *Meine Berührungen mit Goethe*.³ In den *Berührungen* erläuterte Quandt die erste Begegnung mit dem Dichter. Kennengelernt hatten sie sich 1808 im Kurort Karlsbad. Obschon Goethe zumeist alleine unterwegs war, forcierte der 21-jährige Quandt eine Begegnung: »Keine Bedenklichkeiten konnten die Sehnsucht, mich ihm zu nahen, stillen, ich folgte seinen Schritten und redete ihn an. Ich sprach es aus, wie seine Dichtungen mir mein eigenes Herz aufgeschlossen, mich erfüllt hätten und ich in meinem Innern nur von und durch ihn lebte.«⁴ Goethe referierte über Geognosie und wie sie in der Umgegend von Karlsbad studiert werden könne und fragte den jungen Verehrer nach dessen Verhältnissen.

Danach fanden bis zu Quandts Entdeckung der altdeutschen Gemälde in Leipzig im Jahr 1815, die ihm Goethe in einem Aufsatz attestierte, während mehrerer Jahre keine Kontakte mehr statt. Auf der Rückreise aus Italien im Jahr 1820 verblieb Quandt mit seiner frisch vermählten Gemahlin Clara Bianca einige Tage in Weimar, wo sie Goethe wiedersahen. Er beschreibt einen geselligen Abend, den Goethe für ihn organisiert habe.⁵ Mit dem Umzug von Leipzig nach Dresden konnte der engagierte Kunstförderer durch die Vermittlung von Louise Seidler die *Weimarischen Kunstfreunde* für den Sächsischen Kunstverein gewinnen. Goethe vertrat deren Interessen. Daraus entstand ein bis zu Goethes Tod andauernder Briefwechsel.⁶ Obschon Quandt sehr stolz war, mit Goethe zu

1 Rüfenacht 2012, S. 31–53.

2 Meissner 1884, Bd. 1, S. 17.

3 Quandt 1870, Nr. 19, Sp. 577–582, Nr. 20, Sp. 625–630. Quandt schrieb den Artikel, der nicht mehr zu seinen Lebzeiten publiziert wurde, nach 1848. Das Manuskript wurde 1869 in Leipzig versteigert; Kat. Leipzig 1869, S. 58, Nr. 1513: »Quandt, J. G. v., Meine Berührungen mit Goethe. Ungedrucktes Manuscript. 29 Seiten. Fol.« S. a. den Verweis »Literarischer Sprechsaal«, in: *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 16.7.1870, Jg. 39, Nr. 29, S. 426–427. Laut diesem Artikel wurden Quandts *Berührungen*

erstmalig in *Beobachter am Hudson*, dem deutschen Sonntagsblatt des New Yorker *Democrat*, veröffentlicht. Kommentierter Nachdruck, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 230–242. S. a. Biedermann 1875, S. 133–140.

4 Quandt 2001 [1870], S. 233–234.

5 Quandt 2001 [1870], S. 236–238. S. a. Brief von Quandt an Schnorr vom 23.12.1820, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 54r–v; Schmitz/Strobel 2001, S. 18–19.

6 Im ersten Brief an Goethe am 14.11.1828 schrieb Quandt: »Ew Excellenz danke ich zugleich auf das ergebnste dafür; daß Dieselben mir gestat-

korrespondieren, verwehrte er die Publikation der Briefe zeit seines Lebens mit dem Argument, »eine wörtliche Veröffentlichung dieser Correspondenz würde nur die schon zu große Zahl der Briefe vermehren, die für einen Dritten gar kein Interesse haben können und aus welchen man Goethe durchaus nicht kennen lernt.«⁷

Mitte Mai 1830 reiste Quandt ein letztes Mal zu Goethe nach Weimar.⁸ Man sprach über Schopenhauers Abhandlung *Die Welt als Wille und Vorstellung*, witzelte über die dort aufgeworfene Frage der Rechtmäßigkeit von Notlügen und spottete über die Interpretation einer Sängerin von Franz Schuberts Vertonung des *Erlikönig*. Auch wenn Quandt die Gespräche dieses Besuchs als wenig bedeutungsvoll qualifizierte, sah er darin eine große Nähe zweier alter Freunde: »Das Wiedersehen zweier Personen, die einander lebhaft wohlwollen, hat an sich etwas so Befriedigendes, daß dabei gewiß keine Dinge von Wichtigkeit verhandelt werden.«⁹ Er verglich diesen Umstand mit der Einsilbigkeit von Liebespaaren, die nicht zu reden brauchen, um sich zu verstehen.

»Er hat mich doch lieb gehabt!«, rief Quandt am 1. April 1832 – zehn Tage nach Goethes Tod – in einem Brief an Louise Seidler verunsichert und traurig aus. Wie der Zurückgebliebene hier selber zu errahnen schien, war das Verhältnis zu Goethe als Person keineswegs nur ein übereinstimmendes und freundschaftliches, wie verschiedene Beispiele vermuten lassen.¹⁰ Doch Goethe stand als Mensch für einen Lebensentwurf. Er war für Quandt eine große Projektionsfläche. Gemäß eigener Aussage, kurz nach Goethes Tod, hatte Quandt sein Leben immer nach Goethe ausgerichtet. »Ich hatte mich ge-

wöhnt, bey Allem was ich that, bey allem was mich erfreute an Göthe zu denken. [...] Immer sprach ich in Gedanken mit ihm. Das ist nun aus! Wir sind verwaist; sagte Tieck zu mir. Das ist das Wort, was mein Gefühl ganz ausspricht, ein Gefühl, was viele Tausende erfüllt.«¹¹ Mit Goethes Tod starb für Quandt die Metapher des idealen Lebens, »das Menschenleben in seinem Normalzustande.«¹² In seinen Hommagen, die in zwei Briefen an Ottilie von Goethe und Louise Seidler zur Geltung kommen, bediente er sich großer Worte. Sein Stern sei untergegangen, die Welt ohne diesen Sonnenschein verdunkelt, das Leben habe seinen Glanz und seine Wärme verloren.¹³ Dies macht vor allem eines deutlich: Es ging Quandt hinter der Person Goethe um eine Metapher des Lebens, um eine Idee, eine ideale Seinsweise. Goethe war für ihn nicht, anachronistisch gesprochen, ein Übermensch, der »Enorme«, sondern bedeutete ihm das Menschsein selbst.¹⁴

Goethes Person stand für ein Ideal der Vollständigkeit, der höchsten Form von Menschlichkeit, ihren Leiden und Freuden. Goethe verstand es, so Quandt, die dem Menschen immanente Endlichkeit in die Unsterblichkeit von Kunstwerken zu gießen.¹⁵ Damit wurde er selbst zum Kunstwerk, das für das Leben stand. Quandt schrieb an Seidler: »[...] er starb, ich sage: Er lebte, denn nur lebendig steht sein Bild vor mir.«¹⁶ So ließ der Verehrer eine Goethe-Stele des großherzoglichen Oberbaudirektors Clemens Wenzeslaus Coudray, die zum Begräbnis des Dichters aufgestellt worden war, auf seine Kosten in Kupfer stechen (Abb. 103).¹⁷ Gegenüber dem Großherzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, Goethes Förderer, hatte Quandt sogar einmal gemeint, Goethe sei dessen Denkmal.¹⁸ Wenige

ten mich unmittelbar an Hochdieselben schriftlich wenden zu dürfen, wodurch ich mich sehr beglückt fühle [...]«; Schmitz/Strobel 2001, S. 40. S. a. Jahresbericht des Sächsischen Kunstvereins von 1831 bis Ostern 1832: »Göthe schied von uns! Denn im Leben war er der Unsere, wie dieß unverkennbar aus den Briefen klar und gefühlvoll hervorleuchtet, die wir als Heiligthümer in unsern Vereinsacten aufbewahren.« HStAD, 12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2, fol. 233v (S. 8).

7 Quandt 2001 [1870], S. 238. Quandts Sohn Gustav bemerkte, sein Vater habe alle Goethe-Briefe in seinem Nachlass verbrannt. Briefe von Gustav von Quandt an Karl Ludwig Schemann vom 12.10.1887 und 1.2.1889, in: Freiburg i/Br, Universitätsbibliothek, Schemann NL 12/2588.

8 Brief von Quandt an Goethe vom 16.5.1830, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 91.

9 Quandt 2001 [1870], S. 241.

10 Zu den persönlichen Differenzen siehe Kap. *Höhere Aufgaben: Der Sächsische Kunstverein*.

11 Quandt an Louise Seidler am 1.4.1832, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 165; ebenso im Brief an Friedrich Rochlitz, 3.4.1832, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 1191, Nr. 577. Sehr ähnlicher Wortlaut im Brief an Ottilie von Goethe vom 31.3.1832, in: ebd., S. 163–164.

12 Quandt an Louise Seidler am 1.4.1832, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 165. S. a. Quandt 1846 (2), S. 389.

13 Beide Briefe in: Schmitz/Strobel 2001, S. 163–166.

14 Quandt 1846 (2), S. 389: »Napoleon hat über Goethe, als er ihn zum

ersten Mal sah, das treffendste Urtheil mit kurzen Worten ausgesprochen: Vous êtes un homme! [...] Das ist freilich denen nicht genug, die das Enorme verlangen.«

15 Quandt 2001 [1870], S. 230–231.

16 Quandt an Louise Seidler am 1.4.1832, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 165. S. a. Quandt an Ottilie von Goethe vom 31.3.1832, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 164: »Göthe starb! – Göthe lebte – sind die Worte, mit welchen ich nur von seinem Hinscheiden sprechen kann; denn die Idee Leben, ist mit allen Gedanken an ihn so innig verknüpft, daß wir immer, wenn wir an ihn denken, zuerst fühlen; er lebte in der vollsten, naturgemäsesten, schönsten Bedeutung dieses Worts.«

17 Brief an Coudray vom 8.6.1832, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 167–168. Lorbeerkranz und Lyra verweisen auf Apoll, eine Verbindung, die nach Goethes Tod immer wieder hergestellt wurde; Heckenbücker 2008, S. 177–180. Quandt wollte auch Coudrays Manuskript von Goethes letzten Lebenstagen in der Waltherschen Hofbuchhandlung in Dresden veröffentlichen, was abgelehnt wurde. Brief an Coudray vom 12.4.1832 sowie die Antwort der Waltherschen Hofbuchhandlung, [nicht datiert], Düsseldorf, Goethe-Museum, Inv. o. S. a. Wentzlaff-Eggebert 2009, S. 228; Schmidt-Funke 2006, S. 170.

18 Diese Aussage gegenüber dem Großherzog erwähnte er in seinem Trauerbrief an Seidler vom 1.4.1832, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 165. Die Herausgeber glauben, dass Quandt das Gespräch imaginiert hat; ebd., S. LIII.



103 Georg Heinrich Busse nach Clemens Wenzeslaus Coudray, *Den Manen Goethes*, 1832, Kupferstich, 223 × 303 mm (Platte), Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. KGr/AK1589

Jahre vor seinem eigenen Tod schrieb Quandt in einem Brief an Arthur Schopenhauer, Goethe sei »ein Normalmensch [...], ein vollständiges Menschenexemplar« gewesen und jeder, der ihn betrachte, erkenne sich selbst: »Das ist der Mensch von Natur und auch ich bin ein Mensch.«¹⁹ Goethe als Bild des Lebens bedurfte also der bildlichen Umsetzung – schon zeit seines Lebens. In diesem metaphorischen Zusammenhang dürfen Quandts Inszenierungen von Goethe verstanden werden.

19 Brief an Schopenhauer vom 19.11.1853, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 243f. S. a. Quandt 1846 (2), S. 389: »Zweierlei gehört dazu, Goethe zu ergründen: Hingebung und Selbsterkenntniß.«

20 Quandt berichtete Goethe, dass er nur für diese Aufführung seinen Badeaufenthalt in Teplitz unterbreche und zwei Tage nach Dresden komme; Brief an Goethe vom 16.8.1829, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 62; s. a. den Geburtstagsgruß vom 28.8.1829, »tief erschüttert von den zermalmenden Eindrücken dieses unerschöpflichen Gedichts [Faust I – AR], das die höchsten Freuden und tiefsten Schmerzen der Menschheit [...] umfaßt«, in: ebd., S. 67.

21 Tieck 1841, S. 582. S. a. Jäckel 2002, S. 161–162.

22 Brief an Tieck vom 12.10.1829, in: Holtei 1864, Bd. 3, S. 82.

23 Rüfenacht 2018, SQ-1; Simson 1996, S. 177–178.

24 Siehe dazu den Brief an Schnorr vom 23.12.1820, in: Schmitz/Strobel

Pläne für einen Goethe-Raum

Als Ludwig Tieck am 27. August 1829, am Vorabend von Goethes achtzigstem Geburtstag, in Dresden den *Faust* aufführte, saß Quandt gerührt im Publikum.²⁰ Einige Wochen später richtete er einen Brief an den Spielleiter, in dem er sich für dessen »Prolog zur Aufführung von Göthes Faust an Göthe's Geburtstage« bedankte. Tieck hatte eine Vorrede gedichtet, in der eine Personifikation der Poesie auf der Bühne einen panegyrischen Monolog rezitiert hatte. Er hatte geradezu ein gedichtetes Denkmal erschaffen: »Ja, diese edle Stirn, die ruhmumglänzte, / Mit ew'gem Lorbeer grün bekränzte, / das hohe Haupt, umspielt von Abendröthe: / Es ist der Musen Liebling, Deutschlands Göthe!«²¹ Quandt war über das Gedicht beglückt, denn es habe das Publikum belehrend auf die Aufführung vorbereitet und den Dichter anschaulich in seiner ganzen Größe vorgeführt. Und so war es ihm sinnigerweise zumute, »wie es einem großen plastischen Künstler seyn muß, denn in mir gestaltete sich Göthes Bild zu einer colosalen Statue.«²² Was sich hier Quandt kolossal vor dem inneren Auge aufrichtete, besaß er selber in Form einer Büste bei sich zu Hause (Abb. 102).²³ Er hatte 1821 den Berliner Bildhauer Christian Daniel Rauch mit der Erschaffung des Dichters in Marmor beauftragt.²⁴ Vorausgegangen war ein Erlebnis in Weimar im November 1820, als er zusammen mit Goethe dessen Rauch-Bildnis betrachtet hatte.

Quandts Marmorversion war eine Wiederholung der Gips-Büste aus dem Besitz Goethes (Abb. 104). Im Beisein von Karl Friedrich Schinkel und im Wettstreit mit Christian Friedrich Tieck hatte Rauch diese bei einem Treffen mit Goethe in Jena im August 1820 erschaffen. Die dabei geführten Gespräche über Kunst hatten für Goethe zu den schönsten Tagen des Jahres gezählt.²⁵ Geradezu echohaft und doch überbietend formulierte Quandt in der posthum erschienen Schrift *Meine Berührungen mit Goethe*, die Betrachtung der Büste zusammen mit dem Dichter in Weimar habe zu den bedeutendsten Momenten seines Lebens gehört. Quandt bewunderte das lebendige Naturideal des Abbildes, das Rauch gezeigt hatte.²⁶ Im Gegensatz

2001, S. 19. S. a. Wentzlaff-Eggebert 2009, S. 317, Anm. 5; Bemann 1925, S. 9.

25 »Herr Staatsrath Schulz brachte mir drei würdige Berliner Künstler nach Jena, wo ich gegen Ende des Sommers in der gewöhnlichen Garten Wohnung mich aufhielt. [...] Die Herren Tieck und Rauch modellirten meine Büste [...]. Eine lebhaft, ja leidenschaftliche Kunstunterhaltung ergab sich dabei, und ich durfte diese Tage unter die schönsten des Jahres rechnen.« Zitiert nach: Simson 1996, S. 176. S. a. FA II, 36, S. 88, 92.

26 »[...] die Natur bringt immer durch ihr höchst folgerechtes Verfahren die zufällig entstandenen Ungleichheiten der Theile in einen solchen nothwendigen Zusammenhang, daß ihre Werke stets einen übereinstimmenden Eindruck auf uns machen.« Quandt 2001 [1870], S. 237.



104 Christian Daniel Rauch, *Johann Wolfgang von Goethe* (sog. A-tempo-Büste), 1820, Gips, überstrichen, 58 × 40 × 26 cm, Berlin, SMB, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. RM 147

zu einem Gipsabguss nach der Natur habe der Bildhauer »den Ausdruck seines Geistes, seines Wesens, die Idee von ihm, das Ewige in ihm« dargestellt. »Dies ist der wahre Göthe!«, rief er aus und bestellte die Büste in Marmor.²⁷

Quandt erhielt die fertige Goethe-Büste von Rauch im Mai 1823 und damit noch ein gutes Jahr vor dem Bezug der Dresdener Wohnung.²⁸ Die Skulptur formte jedoch seine Einrichtungsentwürfe, die bis dahin noch wenig präzise waren, zu einem genauen Konzept. Einen vom Garten her zugänglichen Saal wollte er allein Goethes Bildnis widmen. Wie dieser genau aussehen sollte, schilderte er am 5. Mai 1823 Johann Heinrich

Meyer, der Goethe persönlich Quandts Plan vorlegen sollte: »Zu diesem Zweck habe ich einen Gartensaal einrichten lassen, welcher durch ein Fenster über der Hauptthüre erhellt wird, so daß das Licht gedrängt auf die in der Mitte des Saals, auf einen dreiseitigen Altar gestellte, Büste fällt. Neben der Thür befinden sich zwey Ni[s]chen in welche Candelaber kommen [...]. Die Form des Saals ist ein reiner Halbkreis, weshalb die Decke fächerartig gemalt werden soll. Von dem Mittelpunkte nach dem Halbkreis würden sich laufende Arabesken ausbreiten u an kleinen Feldern enden, wo auf dunkelblauem Grunde, grau in grau, Scenen aus Göthens Romanzen u Anspielungen auf seine Lieder in basreliefartigen Bildern dargestellt würden. Statt des Simses wird unter der Decke ein gemalter Lorbeerkrantz hinlaufen. Der Halbkreis welchen die Rückwand bildet zerfällt in zwey Felder und einen Raum über der Ausgangsthüre. Diese Felder könnten durch steigende Arabesken eingeschlossen werden und da es vier Arabesken dazu bedarf, so veranlaßt diese Zahl auf die vier Epochen des Lebens hinzudeuten und leicht ließen sich in diese Verzierungen, wie in den Raffaelschen Arabesken Fabeln verwebt sind, Scenen aus Göthes Wahrheit und Dichtung (sic!) zu seinem Leben, einflechten. Die beyden großen Felder u das Thürstück zwischen diesen beyden, geben dem Maler Gelegenheit zur bildlichen Darstellung von Scenen aus Iphigenie, Tasso u Faust. Diese Malereyen würden bunt auf weißen Grund aufgetragen, wie die des Giulio Romano in der Villa Madama [...].«²⁹

Quandts Ehrensaal für Goethe sollte ein Denkmal für den idealen Menschen werden. Die Einrichtung, wie er sie im Brief an Meyer beschrieb, enthielt entsprechende Assoziationen. Folgt man Quandts Beschreibung, steht ganz am Anfang die Beleuchtung: Die Goethe-Büste sollte exakt im Licht der Sonne ruhen, der Dichter als Erleuchteter und Erleuchtender inszeniert werden. Man kann diese Präsentation als Inszenierung eines aufgeklärten Menschen lesen. Der Subtext hingegen ist apollinisch: Der Sonnengott Apoll und Gott der Musen ist dem Dichter hold. Ein Zeitgenosse schrieb bei Anblick der Goethe-Büste in Quandts Haus denn auch: »Der schöne Ernst dieser Züge, die klare, sich leicht emporwölbende Stirn, von der man

27 Die Charakterisierung der Büste als wahren Goethe äußerte Quandt 1844 (1), S. 33–35, um in seinen Vorlesungen über Ästhetik an der Dresdener Kunstakademie den Unterschied zwischen Naturnachahmung durch Kopien oder Abgüsse und wahrer Kunst zu erläutern; dasselbe erläuterte er auch anhand einer Zeus-(Jupiter-)Statue von Phidias. Dieses rhetorische Nebeneinander scheint mir bemerkenswert, zumal Rauchs Goethe-Büste gerne mit dem griechischen Gott in Verbindung gebracht wurde; Heckenbücker 2008, S. 136. Zum Auftrag an Rauch siehe Brief an Schnorr vom 23.12.1821, Auszüge in: Schmitz/Strobel 2001, S. 19; Goethe/Rauch 2011, S. 117; Simson 1996, S. 177. S. a. Bemann 1925, S. 9.

28 Am 7.8.1823 schrieb Quandt an Schnorr, sein Haus in Dresden sei

vollendet und mit Kunstwerken eingerichtet, am 22.8. berichtete er vom Einzug. SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 98v, 101r.

29 Brief an Johann Heinrich Meyer vom 5.5.1823, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 22–24. Eine kurze Schilderung auch in einem Brief an Schnorr vom 22.8.1823, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 101r und an Rauch vom 22.1.1824, in: Berlin, SMB, Zentralarchiv, Nachlass Rauch XI.3. Briefe von: Böttiger, 1822–1832, fol. 30r–32r. S. a. Richter 2002, S. 36; Vogel 1999, S. 192; Bemann 1925, S. 10. Der halbrunde Saal wurde eben gerade nicht ausgeführt, wie Tausch 2010, S. 91 meint. Bei den erwähnten Goethe-Werken, die gemalt werden sollten, handelt es sich um die Dramen *Iphigenie auf Tauris* (1787), *Torquato Tasso* (1790) und *Faust. Eine Tragödie* (1808) sowie um *Dichtung und Wahrheit* (1811).

fast annehmen möchte, daß sie ein heiterer, klar in die Welt blickender Geist sich selbst zu seinem Obdach gewölbt habe, läßt auch im Alter noch die Spur der ewigen Jugend und die Verwandtschaft mit dem Apoll erkennen.«³⁰

Wenn er vor der Büste stand, fühlte Quandt als sonnte er sich.³¹ Durch die Lichtinszenierung sollte der verehrte Dichter erhöht werden. Mit Mitteln, die aus dem Sakralraum bekannt sind, unterstreichen das Kerzenlicht in zwei Nischen neben der Eingangstür genauso wie das altarartige Postament die bedeutungsvolle Aufstellung – ein Plan für einen Tempel mit Goethe als verehrtem Idol auf dem Licht-Altar, bekrönt vom Lorbeerkranz an der Decke.³² Mit dieser Inszenierung hätte Goethe bei Quandt schon zu Lebzeiten den Parnass erreicht.

Prägend für die Strukturierung des harmonischen Halbrundes des Dichtersimmers gemäß Quandts Beschreibung waren die Arabesken. Ein umfassender ästhetischer Diskurs um 1800 wertete diese als Kunstform deutlich auf. Ihr Charakter einer deutungsfreien Ornamentkunst verband sich mit einer poetischen Aufladung.³³ Dieser Diskurs manifestiert sich in Quandts Plan, den vier Arabesken an den Wänden Szenen aus Goethes *Dichtung und Wahrheit* beizufügen, die auf die vier Lebensalter hinweisen. Unweigerlich verbindet man dieses Konzept mit Philipp Otto Runge's Blättern der vier Tageszeiten, von denen Quandt eine Fassung besaß.³⁴ Doch Runge's Arabesken wurden in ihren vielschichtigen Bedeutungen zur Hieroglyphe und stießen an die Grenze der Verständlichkeit. Quandt kritisierte sie daher als »allegorisch-mystische Bilder«. Sie würden den Sinn nur andeuten, nicht aber veranschaulichen.³⁵

Wohl aus diesem Grund verband Quandt in seinem Gestaltungsplan die Arabesken mit Raffael. Er dachte dabei an Fresken der Raffael-Schule in der angeblichen Villa des Künstlers im Garten der Villa Borghese auf dem Römer Hügel Pincio (Abb. 105).³⁶ In einem Artikel, den er 1822 über dieses Haus verfasst hatte, schrieb Quandt, der Charakter der Arabeske sei mit dem Märchen vergleichbar. Diese Kunstformen reizten »den Scharfsinn gleichsam neckend«. Der Betrachter sei versucht, in einer spielerischen und scherzhaften Darstellungsform einen tieferen Sinn zu suchen, wo gar keiner zu finden sei. Dabei habe die Arabeske als Verzierungsform nur Harmonie an einem bestimmten Ort zu erzeugen.³⁷

Der Bezug auf den Künstlergenius der Renaissance ist die herausragende Referenz für Quandts erste Goethe-Inszenierung. In seinem Aufsatz über die Raffael-Villa schrieb Quandt: »So muß Raffael Sanzio's Gartenhaus für jeden Fühlenden und Denkenden von der größten Wichtigkeit seyn, weil wir hier die Spuren, nicht eines untergegangenen Daseyns, sondern eines unsterblichen Geistes in seinen Werken, Spuren von Raffaels innerm Leben in den heitersten Farben und Bildern erblicken.«³⁸ Quandt führte hier Raffaels künstlerische Arbeit mit dessen Künstlerbiographie zusammen – ein Aspekt, der in seinem Goetheraum ebenfalls erkennbar wird: Vier Szenen aus Goethes autobiographischem Werk *Dichtung und Wahrheit* sollten in die Arabesken verwoben werden.

Für die spätere Präsentation der Goethe-Büste spielt die Verbindung des italienischen Raffaels mit dem deutschen Dichter eine eminent wichtige Rolle. Diese Analogie geht zudem noch

30 Anonym 1825, Sp. 781. Die Verbindung von Goethe mit Apoll und ganz besonders mit der Statue des *Apollo von Belvedere* wurde durch die *Iphigenie*-Dichtung hergestellt, da sich der Dichter hier auf einen griechischen Sagenstoff eingelassen hatte. Seit Winckelmann den *Apollo von Belvedere* beschrieben habe, sei dieser Gott für die Deutschen typisch altgriechisch. August Wilhelm Schlegel prägte die Assoziation Goethes als strahlender Apoll, für Tieck steht der Apoll als Symbol dieses Dichters. Laut Heckenbücker wurde die Rauch-Büste Goethes dagegen eher mit Zeus in Verbindung gebracht. Heckenbücker 2008, S. 92–97, 103, 136, 176–177.

31 Quandt 2001 [1870], S. 232, sich beziehend auf Sokrates, der auf die Ähnlichkeit von Auge und Licht verweise.

32 Die Assoziationen mit Apoll wurden besonders nach Goethes Tod immer wieder bemüht; Heckenbücker 2008, S. 177–180.

33 Zusammenfassend Günter Oesterle, »Arabeske«, in: *ÄGB* 2010, S. 279–281; Busch 1985, S. 44–49. Siehe dazu auch Quandt 1854 (1), S. 60; Quandt 1822, S. 8–9.

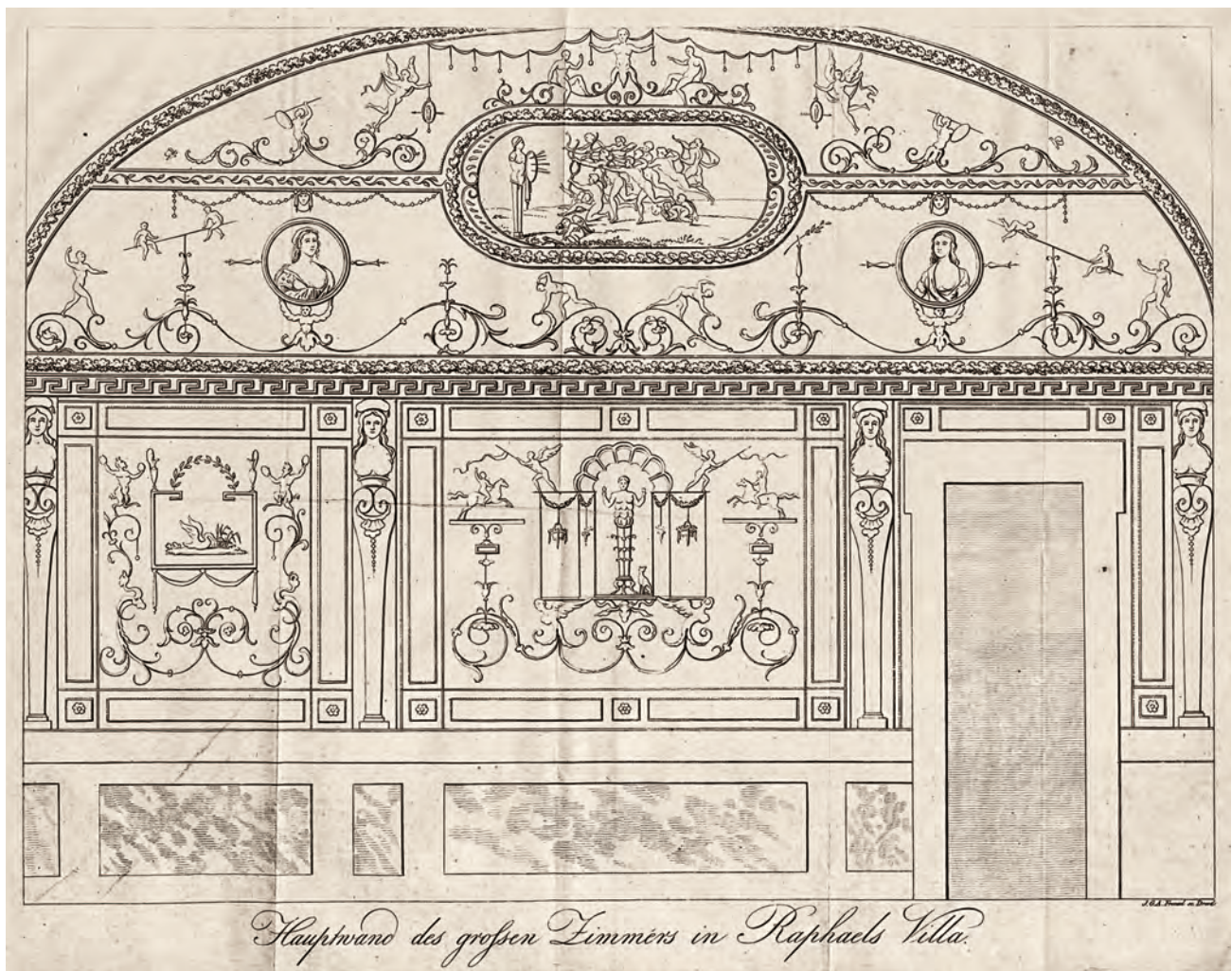
34 Quandt 1853, S. 100–101; zu Runge's *Tageszeiten* siehe Grewe 2015, S. 140–143; Busch 1985, S. 49–55.

35 Er sprach ihnen daher gleich ab, Kunstwerk zu sein; Quandt 1853, S. 101. Eine Kritik der Allegorie als abzulehnendes künstlerisches Mittel in: Quandt 1830 (1), S. 306–314. Zur Kritik an Runge siehe zusammenfassend Günter Oesterle, »Arabeske«, in: *ÄGB* 2010, S. 281; S. 55–56; Werner Busch erläutert Goethes zwiespältiges Verhältnis zur Arabeske besonders im Zusammenhang mit Runge und Eugen Napoleon Neureuther; Busch 1985, S. 55–68.

36 Auch Villa Nelli oder Olgiati. Kat. Göttingen 2015, S. 176–179; Weber 1997, S. 57; Schreiner 1973, S. 271–272. Das Haus wurde während der französischen Belagerung 1849 zerstört.

37 Quandt 1822, S. 6–10: »Es würde schwer, vielleicht unmöglich seyn, alle diese in einander spielenden, sich umrankenden, in Arabeskenstyl angeordneten Verzierungen [der Villa des Raffaels] zu deuten; denn es ist ja eben dieß der Charakter der Arabeske, wie der des Märchens unter den poetischen Producten, daß beide den Scharfsinn gleichsam neckend reizen, eine Bedeutung im bloßen Spiel und Scherz der Phantasie zu suchen. [...] Doch noch tausend andere Auslegungen wären im Einzelnen möglich, und wer könnte sagen; diese ist die richtige, da die Arabeske kein Bild von etwas Wirklichem, nicht Andeutung eines in Worte zu fassenden Satzes, wie die Allegorie noch Versinnlichung eines Begriffs, wie das Symbol, sondern ein heiteres, freies Spiel mit Gestalten, Ausschmückung eines Raumes ist; jede Verzierung mit der Bestimmung des Orts, in welchem sie angebracht wird, nur in einer allgemeinen Harmonie stehen muß.« Quandt verwirft zudem die Ansicht, Raffael habe die Arabeske erfunden. Er habe sie vielmehr den antiken Thermen des Titus entnommen, welche man angeblich verschüttet habe, um Raffael als Erfinder und nicht Nachahmer der Arabeske darzustellen. Schließlich verweist er sogar auf das Verhältnis von Benutzung und Nachahmung von verschiedenen Vorbildern bei Raffael selbst.

38 Quandt 1822, S. 3. S. a. Weber 1997, S. 57. Die Fresken aus der Villa Raffaels wurden 1834 abgelöst und befinden sich in der Villa Borghese. Sie wurden mit dem Liebesleben des Künstlers in Verbindung gebracht, da sie Liebeslegenden darstellen. S. a. Schreiner 1973, S. 272.



105 »Hauptwand des großen Zimmers in Raphaels Villa«, in: *Die Muse. Monatsschrift für Freunde der Poesie und der mit ihr verschwisterten Künste*, hrsg. v. Friedrich Kind, 1822, Jg. 1, Nr. 1, Tafel II

weiter. Für die Darstellung dreier Szenen aus Goethes Dramen *Iphigenie*, *Faust* und *Tasso* wollte Quandt eine stilistische Verbindung mit der Innenausstattung der Villa Madama herstellen, die für die Medici-Familie ab 1516 bei Raffael zur Planung in Auftrag gegeben worden war. Die legendäre Innenausstattung der mit Antiken, komplexen Stuckaturen und – für Quandt hier relevant – Grottesken umrahmten Wandbildern ausgestatteten antiken Villa wurde im frühen 19. Jahrhundert noch allein Raffaels Schüler Giulio Romano zugeschrieben.³⁹

Mit dem Hinweis auf die Dramen-Bilder zwischen den Arabesken und den Lebensaltern Goethes erreicht Quandts

ekphrastische Beschreibung des Ehrensaales für Goethe ihren assoziativen Höhepunkt. *Iphigenie* steht für die Antike. Dieses Schauspiel charakterisiert sich durch die Humanität der Hauptfigur. *Faust*, der Suchende – »zu groß, ein Mensch, zu klein, ein Gott zu werden«⁴⁰ – kann man dem deutschen Mittelalter zuordnen und *Tasso* als verkanntes Genie unter den Augen des unverständigen Protektors entspringt der italienischen Renaissance. Verfasser dieser Werke, die für Antike, Mittelalter und Renaissance stehen, ist Goethe. Der zum Zeitpunkt von Quandts Entwurf noch lebende Dichter vereinigt in seinem Werk Geschichte und Gegenwart.

39 Frommel 1987, S. 311–322. Die Bauarbeiten wurden ab 1518 unter der Leitung von Antonio da Sangallo d. J. ausgeführt, der bei der Planung mitwirkte. Nur das Sockelgeschoss entspringt Raffaels Entwürfen. Giulio Romano arbeitete nach Raffaels Tod 1521 mit Sangallo zusammen, vor allem in der Innenausstattung, wurde aber aufgrund von

Zwistigkeiten mit dem ebenfalls beteiligten Giovanni da Udine durch Baldassare Peruzzi abgelöst. Einige Raumaussstattungen dürften dennoch auf ihn zurückgehen. Ebd., S. 319. Für Beispiele der Grottesken siehe die Abbildungen ebd., S. 352–354.

40 Tieck 1841, S. 590.

Indem Quandts Bildprogramm Goethes historische Dramen mit dessen Biographie aus *Dichtung und Wahrheit* verbinden sollte, wurde der große Weimarer Dichter zur Metapher des Menschen, der Menschlichkeit und der Menschheitsgeschichte. Nach Goethes Tod lieferte Quandt den Hinweis zu dieser Interpretation: »Göthe[,] Kind, Jüngling, Mann und Greis, stellt das Menschenleben in seinem Normalzustande dar. Er war ein vollständiger Mensch [...]. Alle Leiden u Freuden der Menschheit fühlte sein großes Herz u schuf aus diesem edelsten Stoffe, unsterbliche Kunstwerke, in welchen die Welt sich spiegelt u im Gewande der Zeit, das Ewige erscheint.«⁴¹

Durchgeführt wurde dieses assoziationsreiche Programm leider nicht. Eine Antwort auf Quandts Beschreibung ist weder von Meyer noch von Goethe bekannt. Drei Monate nach dem Brief an Meyer hatte Quandt kaum noch Hoffnung, dass der Saal bemalt würde. Es fehlte ihm in erster Linie der Künstler, ein zeitgenössischer Raffael, der die Freskenmalerei zur Umsetzung des gescheiterten Programms beherrscht hätte. Der einzige in Dresden, dem er dies zutraute, war Carl Vogel von Vogelstein. Dieser bemalte zu dem Zeitpunkt die Wände der Pillnitzer Schlosskapelle. Doch Vogel, so der Verdacht Quandts, schien sich zu gut für einen Privatauftrag, seit er für den sächsischen König malte und würde »Göthen für ein Weltkind und es darum für eine Sünde halten, etwas zu dessen Ehre zu thun.«⁴² Die fehlende Möglichkeit, einen *al fresco* bemalten Raum in Auftrag zu geben, schien einer der Hauptgründe zu sein, weswegen der Ehrensaal für Goethe nicht vollendet wurde. Zu lange hätte es gedauert, bis sich überhaupt eine Möglichkeit dazu ergeben hätte, bemerkte er noch 1831.⁴³

Ein erster Goethe-Raum in Dresden

So vereinfachte Quandt die programmatische Präsentation der Goethe-Büste. Einige Elemente wie der ideologisch-ästhe-

tische Zusammenhang zwischen Raffael und Goethe sollten zwar erhalten bleiben, doch unterschied sich das Resultat in der Tat frappant vom geschilderten Plan von 1823. Der Katalog von 1824 beschreibt die Inszenierung. Im ersten Zimmer der Gemäldesammlung sind Rauchs Skulptur und eine verschollene Kreidezeichnung in Originalgröße nach Raffaels *Galatea* in der Villa Farnesina von Joseph Sutter verzeichnet.⁴⁴ Die marmorne Büste hob sich von einer roten Tapete ab, mit der die Wände bespannt waren. Der Neffe Alfred Meissner schildert die Situation: »Hinten, in einem unermeßlichen Bibliothekszimmer, seinem Sanctuar, hauste mein Onkel unter Tausenden von Büchern. Man kam, wenn man zu ihm wollte, an einer auf hohem Postamente ragenden Büste Goethe's vorüber [...]. Sie hatte hier eine symbolische Bedeutung.«⁴⁵

Das Zimmer mit Goethes Büste lag zwischen einer auch für Besucher zugänglichen Raumfolge mit Gemälden und der Hausbibliothek.⁴⁶ Die Inszenierung des Dichters fungierte somit als Schnittstelle zwischen privatem und öffentlichem Bereich. Vor dem Eintritt in sein Arbeitszimmer konnte sich Quandt vom Bildnis inspirieren lassen, wie er 1828 an Goethe schrieb: »[...] in vielen Fällen meines Lebens, wenn ich etwas bey mir selbst recht ernst erwog, so schaute ich Ew Excellenz lebensvolles Marmorbild an, welches ich von Rauch gearbeitet, zu besitzen glücklich bin, und oft war es, als gäbe eine Orakelstimme, dem Gemüthe nur vernehmbar, mir Antwort, immer aber fühlte ich mich dann innig erheitert und gestärkt.«⁴⁷ In die andere Richtung aber trat man in die Gemäldesammlung ein und die Inszenierung erhielt eine andere Konnotation. Hier war sie Einladung und Programm zum beginnenden Sammlungsrundgang.

Als Sammler von Kunst übernahm Quandt eine gesellschaftliche Verantwortung. Er verstand sich als »Verwahrer eines Gemeingutes«.⁴⁸ Kunst sollte die Gesellschaft bilden. Damit ließen sich, so glaubte er, die Probleme der Gesellschaft im Staat lösen. Kunst könne die Bevölkerung zu »wahrer Cultur« führen. Eine

41 Quandt an Louise Seidler, 1.4.1832, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 165.

42 Brief an Schnorr vom 22.8.1823, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 101r. Richter 2002, S. 36; Neidhardt 1976, S. 237. Zu Vogel und Pillnitz siehe Welich 1996, S. 112–114.

43 Brief an Schnorr vom 12.9.1831, SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 181r–182v. S. a. Bertsch 2011, S. 259–260; Maaz 2002, S. 78.

44 Kat. Quandt 1824, S. 3. S. a. Anonym 1825, »Des Hrn. v. Quandt Kunstsammlung«, Sp. 781: »In dem ersten dieser Zimmer blickt dem Eintretenden Göthe's Büste von Rauch in cararischem Marmor gearbeitet, bedeutsam entgegen. [...] In demselben Zimmer finden wir eine sehr brave Kreidezeichnung von Raphaels Galatea, in der Größe des Originals von Suter gearbeitet.« Sutters Kopie nach: Raffael, *Triumph der Galatea*, 1512–20, Fresko, Rom, Villa Farnesina. Der Auftrag ist bei Schnorr 1886, S. 445, 451, 454–455, 461, 474 mehrfach erwähnt. Joseph Sutter war einer der Mitbegründer des Lukasbundes in Rom. Siehe Vignau-Wilberg 2011, S. 9–12.

45 Meissner 1884, Bd. 1, S. 17. Zur Raumgestaltung: Brief von Quandt an Rauch vom 22.1.1824, fol. 30r–32r, in: Berlin, SMB, Zentralarchiv, Nachlass Rauch XI.3. Briefe von: Böttiger, 1822–1832. »[...] wo sie [die Büste – AR] sich, gegen den hochrothen Hintergrund der Tapeten, auch vortrefflich ausnimmt.«

46 Brief an Schnorr vom 22.7.1833, in: Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 186v: »Ich habe in meinem Arbeitszimmer, solche Bilder aufgehängt, welche außer ihrem Kunstwerk [eine Darstellung des Todes Kaiser Barbarossas – AR], noch eine nähere Beziehung auf mich selbst haben. [...] Es kommen an dieser Wand Andenken von Personen zusammen, welche im Leben einander nicht begegnen möchten, wie z. B. Göthe u Rumohr u Sie selbst.«

47 Brief an Goethe vom 6.12.1828, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 43.

48 Kat. Quandt 1853, S. 1.

seiner Aufgaben war es also, diejenigen zu fördern, die Kunst herstellten: die Künstler. Denn als Erschaffer von Kunst übernahmen sie eine eminent wichtige Rolle in der Gesellschaft.⁴⁹

Ausgehend von diesem Kunstideal war Quandt immer auf der Suche nach dem idealen Künstler. Unter den lebenden Zeitgenossen erfüllte Goethe diese Kriterien. Als Dichter diente er der Dichtkunst und diese war universell.⁵⁰ Dem Gedicht attestierte Quandt wie auch dem Werk der bildenden Kunst Sinnlichkeit: »[...] ein Gedicht [ist] also eine innere Anschauung, welche sinnlich wahrnehmbar ausgeprägt ist und daher der Dichter ein Künstler.«⁵¹ Mit solchen Aussagen rezipierte Quandt verbreitetes Gedankengut der Romantik, übernahm doch gerade die Poesie als Meta-Kunst die Rolle einer »Leitkunst«.⁵² Warum aber war Goethe für Quandt ein idealer Künstler? In seinen ästhetischen Anschauungen kam Quandt zum Schluss, dass der Gedanke als Grundbedingung der schönen Kunst eng mit der Sprache zusammenhängt. »Denken und Sprechen ist dem Menschengestalt innig verbunden. [...] Die Sprache ist daher als eine Offenbarung des höchsten Geistes zu betrachten.«⁵³ Goethe war ganz besonders sprachlich befähigt: »Die Welt umher drang mächtig in ihn ein und ging gestaltet aus ihm in wunderbarer Schönheit heraus.«⁵⁴ Der Weimarer Dichter vermochte mittels der Sprache seine Gedanken darzustellen. Goethes Kunst war in diesem Sinn sprachliche Manifestation dessen, was Quandt in Bezug auf die bildenden Künste als Gedanken in anschaulicher Form bezeichnete.⁵⁵ Damit definiert Quandts Kunstverständnis die Vorbildrolle Goethes. Seine Büste wurde zur Metapher seines Kunstideals am Eingang der Sammlung.

Eine ähnliche Rolle ist der Kreidezeichnung nach Raffaels *Galatea* in der Villa Farnesina in Rom zuzuschreiben, die in einem kommunikativen Bezug zu Goethes Büste stand. Über Raffael äußerte sich Quandt in einer Beschreibung der *Sixtinischen Madonna* in der Dresdener Gemäldegalerie folgendermaßen: »Sie können die Begriffe, die Ihnen dies Bild darstellt, einander logisch, als einer Sphäre der Idee der Menschheit angehörend,

beordnen [...]: Das Kind an der passiven Empfänglichkeit, die Jungfrau an der hohen Anmuth, den Mann [Papst Sixtus – AR] an der Festigkeit, das Weib [die heilige Barbara – AR] an der erhabnen Liebe. Sie können auch logisch diese Begriffe [...] in eine höhere Einheit, die Idee der Menschheit aufnehmen [...].«⁵⁶ Wie Goethe war auch Raffael ganz besonders befähigt, große Gedanken in seine Kunstwerke einzuarbeiten. Zur Vermittlung dieser *inventio* genügte eine Kopie.⁵⁷ Dem eintretenden Betrachter wurde somit auch Raffael als Vorbild zur Erreichung des Kunstideals anempfohlen.

Doch in der Gegenüberstellung von Goethe und Raffael kann noch eine weitere Bedeutungsebene festgestellt werden: da beziehen sich eine nördliche und südliche Kunstauffassung aufeinander. Dieser Vergleich zweier Kunstrichtungen entspringt einem Bedürfnis der Zeit, die deutsch-niederländische Kunst gegenüber der italienischen aufzuwerten. Gerade in der Dresdener Gemäldegalerie lässt sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beobachten, wie die nördliche Kunst durch veränderte Präsentation aufgewertet wird. An den Neuhängungen der 1830er und frühen 1840er Jahre war Quandt als Mitglied der Galeriekommission mitbeteiligt. Auch in seiner Sammlung verdeutlicht sich dieser Ausgleich in der Präsentation deutscher, niederländischer und italienischer Kunst in denselben Räumlichkeiten, die er zum Teil mit zeitgenössischen Künstlern kombinierte.

Warum es gerade Goethe und Raffael waren, die den Wettstreit der Künste am Anfang von Quandts Sammlungsrundgang zu einem gleichberechtigten Nebeneinander führen konnten, erklärte Quandt im *Begleiter durch die Gemälde-Säle* von 1856. Dort löste er die beiden Künstler vom Stilbegriff. Stil sei nur eine eigentümliche »Schreibart« des einzelnen Künstlers. Bei Raffael und Goethe trete er in den Hintergrund: »der große Künstler beherrscht sich und seinen Gegenstand, und so kann man von Raffael wie von Goethe sagen, dass darin, was sie schaffen, kein Styl bemerkbar ist [...], dass sie unbefangen und universell sind.«⁵⁸ In der Inszenierung von Raffael und Goethe

49 Quandt 1826 (1), S. 307; Quandt 1857, S. 1133–1134.

50 Quandt 1830 (1), S. 316.

51 Quandt 1830 (1), S. 177.

52 Scholl 2015, S. 93–101, hier S. 98.

53 Quandt 1830 (1), S. 182–183.

54 Quandt 2001 [1870], S. 230.

55 Siehe hierzu Quandt 1830 (1), wo er Kunst als Gedanke in anschaulicher Form mit dem Schönheitsbegriff verbindet, besonders in folgenden Briefen: Im dritten ist die Rede von drei Klassen der Schönheit: Einheit in der Mannigfaltigkeit, Gefallen um ihrer selbst willen und Vollkommenheit. Im fünften Brief heisst es: »Schönheit ist das Vernunftgemäße in sinnenfälliger Form«. Im elften Brief wird der Künstler aufgefordert, Schönheit darzustellen, ebenso im 16. Brief: »Der Künstler muss [...] nach Schönheit streben, jedes Kunstwerk muss ideal seyn«. Der 24. Brief erörtert den Nutzen der Kunst.

56 Quandt 1844 (1), S. 23–24. Quandt war etwas enttäuscht, als er entdeckte, dass Raffael die Engel später auf die Wolken aufgesetzt hatte.

»Ich gestehe, dass diese Entdeckung mir nicht lieb ist: denn sie stört meinen Glauben, dieses Bild sei in seiner Gesamtheit, als himmlische Erscheinung, aus Raffael's Phantasie hervorgetreten.« Zitiert nach Weber 1997, S. 60. S. a. die Beschreibung der *Sixtinischen Madonna* in: Quandt 1856, S. 83–85. Zu Quandt und die Restaurierung der *Sixtinischen Madonna* siehe Schölzel 2005 (1), S. 98, 100, 102.

57 »Gute Copieen sind wenigstens ein Ersatz für Originale [...].« Quandt 1842, S. 9. S. a. Anonym 1825, Sp. 781: »Doch erkennst Du den Raphael auffallend in den edeln Zügen des Geniuskopfs wieder, welcher unten an der Muschel zieht.«

58 Quandt 1856, S. 54. Stil sei durchaus eine »beifallwürdige Eigenschaft«, sofern sie eine »große Lebensansicht« habe und über dem Niederen und Kleinlichen stehe. Der Charakter eines Künstlers zeige sich in seinem Stil. Der ideale Künstler aber überführe Gedanken und Erscheinung als Einheit ins Kunstwerk. Dadurch stehe er über dem Stil und das Hervortreten des Künstlercharakters im Bild trete in den Hintergrund; Quandt 1844 (1), S. 78–79.

am Eingang der Gemäldesammlung zeigen sich daher die ganz großen Vorbilder der Kunst. Unabhängig von Nation und Gattung leuchtet Raffael aus der Renaissance in die Gegenwart, Goethe ist der Stern der Jetztzeit.

Mit der Gegenüberstellung von Goethe und Raffael konnte Quandt Vergangenheit und Gegenwart über die Grenzen künstlerischer Gattungen hinweg miteinander verbinden. Poesie und Malerei reichten sich die Hand. Durch Rauchs Büste präsentierte sich selbst die Skulptur als Teil dieser Kunstauffassung. Die Granitsäule, auf dem die Marmorbüste stand, unterstrich zudem auf der materiellen Ebene das Zusammengehen nördlicher Festigkeit und südlicher Lieblichkeit.⁵⁹

In Szene gesetzt: Goethe in Dittersbach

Die bedeutende Rolle von Goethe als Vorbild lässt sich in einem Freskenprojekt zu Ehren des Dichters weiterverfolgen. Auf seinem Rittergut in Dittersbach, das er 1830 gekauft hatte, plante Quandt den Bau eines Belvedere auf dem benachbarten Hügel Schönhöhe. Gottfried Sempers Vorgänger, der Professor für Baukunst in Dresden Joseph Thürmer, führte es 1831–33 im Rundbogenstil aus (Abb. 106). Die Goethe-Fresken malte Carl Gottlieb Peschel in den Jahren 1836–38 (vgl. Abb. 111–116). Nach Thürmers Tod 1833 entwarf Semper die dekorative Architekturmalerie, die Peschels Fresken begleitete.⁶⁰

Der Kauf des Rittergutes fiel noch in die letzten Lebensjahre Goethes. Dieser nahm regen Anteil daran. Er bat ihn um Ansichten der Gegend, damit er Quandt »von Zeit zu Zeit in Gedanken besuchen« könne.⁶¹ Der Dittersbacher Gutsbesitzer war übergelukkig über diese Anfrage und gab zwei Aquarelle in Auftrag (vgl. Abb. 8–9).⁶² Als er die Veduten von Dittersbach im Dezember 1831 schließlich abschicken konnte, war er höchst unzufrieden mit deren Gestaltung. Er sah seinen Anspruch nicht erfüllt, demgemäß der Landschaftsmaler das Naturerleb-



106 Joseph Thürmer, *Belvedere*, 1831–1833, Dittersbach, Schönhöhe

nis darstellen solle.⁶³ Goethe reagierte in einer Art, welche die Unterschiede in den Kunstansichten der beiden Kenner zeigt: »Ew: Hochwohlgeboren von den herrlichsten Kunstwerken umgeben, [...] fühlen sich freylich zu den höchsten Forderungen berechtigt, indessen wir andern uns schon mit dem begnügen, was ein wackerer Künstler geleistet hat.«⁶⁴ Dem Dichter gefielen die Ansichten in ihrer »Sorgfalt, Klarheit und Reinlichkeit« sehr gut. Einen Monat vor seinem Tod bat er Quandt noch um

59 Quandt bat Rauch persönlich um eine Marmorsäule. Der Bildhauer schlug ihm den »vaterländischen« Granit vor. Brief von Quandt an Rauch vom 22.1.1824, in: Berlin, SMB, Zentralarchiv, Nachlass Rauch XI.3. Briefe von: Böttiger, 1822–1832, fol. 30r–32r. Brief von Rauch an Quandt vom 25.3.1824, in: Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. App. 70.

60 Da das Schloss Dittersbach und dessen Park- und Landschaftsgestaltung mehrfach Diskussion in der wissenschaftlichen Literatur war, sollen hier nur spezifische Fragestellungen zur Inszenierung Goethes zum Ausdruck kommen. Eine kunsthistorische Einordnung von Bauten und Fresken werden nur da vorgenommen, wo es aufgrund der Argumentation nötig wird. Weiterführende Literatur: Bertsch 2011, S. 260–261; Tausch 2010, S. 89–97; Winzeler 2007, S. 192–193; Laudel 2003, Kat. Nr. 23, S. 178–179; Heinrich 2002, S. 43–56; Maaz 2002, S. 73–92; Glaser 2002, S. 70–72; Vogel 1999, S. 192–195; Magirius 1994, S. 483; Maaz 1987 (1), S. 44–66; Maaz 1987 (2), S. 30–42; Maaz 1986, S. 19–28; Bemmann 1925, S. 25–34; Seidemann 1860, S. 166–168; Raczyński 1836–1841, Bd. 3, S. 220. Quandt veröffentlichte seine Reden zur Grundsteinlegung und

Einweihung des Belvedere; Quandt 1840 (1), S. 3–11; Quandt 1838 (1), S. 253.

61 Brief an Quandt vom 10.10.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 141.

62 Er beschrieb die Gegend schon einmal schriftlich im Brief an Goethe vom 6.11.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 142–146.

63 Brief an Goethe vom 8.12.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 150. Zudem bemerkte er schalkhaft, er könnte dem Künstler einen Prozess anhängen, weil dieser ihn als derart »traurige Gestalt« zu Pferd dargestellt habe. Brief an Goethe vom 11.12.1831, in: ebd., S. 151.

64 Brief an Quandt vom 18.12.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 152. Quandt hatte diese Meinungsdivergenz erkannt, als er in *Meine Berührungen mit Goethe* schrieb, »daß das [...] eine verdiente Zurechtweisung meiner transcendenten Kunstansichten sein sollte.« Quandt 2001 [1870], S. 239. Die Differenzen in der Landschaftsmalerei wurden wenige Monate zuvor offensichtlich, als Goethe die Aufnahme von Landschaften Friedrich Prellers d. Ä. durch den Sächsischen Kunstverein wünschte. Ebd., S. XXXII, 125, 130, 135–136, 313–314.



107 Unbekannt nach Christian Daniel Rauch, *Goethe im Hausrock*, um 1830, Porzellan, H. 29,8 cm, Meißen, Porzellan-Stiftung

die Zusendung von Versteinerungen, sollten sich welche im Elbsandstein von Schönhöhe finden. Er ergötzte Quandt mit der Aussage, er spuke wohl in Dittersbach herum, so oft sei er in Gedanken dort am Spazieren.⁶⁵

Dieses letzte Lebenszeichen des Weimarer Dichters fiel in die Zeit der Ausgestaltung des Rittergutes und des Turmschlösschens. Der Zeitpunkt von Goethes Tod lässt daher vermuten, dass Quandt dem Dichter ein Ehrendenkmal setzen wollte. Diese in der Forschung mehrfach diskutierte Sichtweise wird hier einer Neubeurteilung unterzogen.⁶⁶

Goethe selbst hatte 1804 einen kurzen Text zur Denkmalfrage geschrieben, der 1833 in der *Ausgabe letzter Hand* erschien: »Das beste Monument des Menschen aber ist der Mensch. Eine gute Büste in Marmor ist mehr werth als alles Architektonische, was man jemanden zu Ehren und Andenken aufstellen kann.«⁶⁷ Goethe wollte mit dem Denkmal die Erinnerung an einen Menschen garantieren. Quandt als Kenner von Goethes Schriften wird sich besonders mit dem ersten Teil der Aussage identifiziert haben: dass der Mensch selbst das beste Denkmal sei.

Eine Goethe-Büste, wie er sie im Dresdener Stadthaus präsentiert hatte, befand sich zwar nie im Turm auf Schönhöhe.⁶⁸ Dahingegen besaß er in seinem Dittersbacher Herrenhaus eine Version von Rauchs Statuette *Goethe im Hausrock* (Abb. 107) in Biskuitporzellan. Darüber schrieb er: »Einstweilen steht Götthe hier in Dittersbach in Porzellan vor mir u gewiß ist noch nie in diesem Stoffe eine edlere Gestalt gesehen worden, in welchem man sonst nur, dem Götthe ganz entgegengesetzte Wesen, Schäfer, Schäferinnen u Pagoden formte. Dieser Stoff ist dadurch zu Ehren gekommen, daß die vollständigste Menschennatur darinn abgebildet worden ist.«⁶⁹ In dieser Aussage zeigt sich wie auch in der Inszenierung von Rauchs Büste in Dresden die zwei-

65 Brief vom 27.2.1832, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 159 und Brief von Quandt an den Weimarer Bibliothekar Johann Georg Keil vom 7.3.1832, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 393, Nr. 2g: »Ich würde nicht über diese Erscheinung erschrecken, da er mir sie als noch bei seinem Leben sich ereignend, u als ein Lebens u Liebeszeichen ankündigt.« Quandt hatte dem Brief vom 6.11.1831 eine Versteinerung beigelegt und ihn darauf aufmerksam gemacht, dass ihn vor allem Vulkanisten besuchten. Er wusste, dass Goethe den Neptunisten anhing, weswegen diese Stelle auch die implizite Darstellung seiner eigenen Meinung darstellt. Diese Meinungsdivergenz in geognostischen Fragen griff er in seiner Schrift *Meine Berührungen mit Goethe* noch einmal auf. Es handelt sich hierbei um ein kleines Beispiel, welches zeigt, dass sich Quandts Verehrung nicht in epigonenhafter Angleichung seiner Vorstellungen an diejenigen des Dichters ausdrückte; Schmitz/Strobel 2001, S. 145–146, 239–240, 317, 319. Zur geologischen Beschaffenheit der Gegend siehe Palm 2008, S. 72–76.

66 Das Turmschlösschen als Goethe-Denkmal und -Tempel bei: Schmitz/Strobel 2001, S. XL–XLI; Maaz 2002, S. 90–91; 1987a, S. 65; Maaz 1987 (2), S. 30–42; Bemmman 1925, S. 40.

67 Goethe 1827–1842, Bd. 44, S. 39–40. Zu dieser Schrift siehe auch Selbmann 1988, S. 46–47.

68 Ein Gipsabguss nach Rauchs erster Goethe-Büste, die heute im Fres-

kensaal auf Schönhöhe steht, wurde vom Freundeskreis des Goethe-Nationalmuseums in Weimar dem Quandt-Verein bei Einweihung der restaurierten Wandbilder im Jahr 2001 übergeben. Bildhauerische Arbeiten sind in der historischen Einrichtung keine belegt. Siehe die Abbildung in: Luzens 2002, S. 76.

69 Brief von Quandt an Johann Georg Keil vom 7.3.1832, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 393, Nr. 2g. Es handelt sich um eine Kopie nach Christian Daniel Rauch, *Goethe im Hausrock*, 1829, Biskuit, hergestellt in der Königlichen Porzellanmanufaktur Meißen; siehe Luzens 2002, S. 124. Quandt schrieb in einem Brief an Goethe vom 29.4.1829, er habe einen Abguss einer Statue von Rauch erhalten; Schmitz/Strobel 2001, S. 56. Bei der Vorlage handelt es sich um die erste Fassung von *Goethe im Hausrock*, 1828–29, Gips, H. 34 cm, heute Berlin, SMB, Skulpturengalerie, Inv.-Nr. RM 5000/51. Siehe die Briefe von Rauch an Goethe vom 1./11.2.1829, in: Goethe/Rauch 2011, S. 92, 95; Simson 1996, S. 266–68, Kat. Nr. 164. S. a. Kunst-Blatt, 1829, Nr. 73, S. 289–290: »So hat man [...] den Menschen und den Dichter, in einem Zustande, wo er selbst König ist im Reiche seiner Ideen und Träume [vor sich].« Laut dem Artikel hat Rauch die Statuette einzelnen Freunden als Gipsabguss geschenkt. Sie wurde in der Folge in Bronze, Gips, Elfenbein und Biskuit verbreitet und ist noch heute erhältlich. S. a. Quandt 1850 (2), S. 61–62.

seitige Rolle, die Goethe bei Quandt spielte. Einerseits war er seine Quelle der Inspiration und musste ihm überall vor Augen stehen. Andererseits betont Quandt auch hier die Vollständigkeit des Menschen Goethe, die über die Person des Weimarers hinausweist. Selbst das unwürdige Material, also die gebrannte Erde, wird durch den Menschen Goethe veredelt. Im Umkehrschluss enthüllt sich eine weitere Bedeutungsebene: Porzellan werde, so Quandt, normalerweise für die Darstellung ländlicher Figuren benutzt. Damit passte sie perfekt nach Dittersbach, wo sich Quandt umfassend für die Landbevölkerung einsetzte.

Das Kernthema des Menschen und seines Lebens, das Quandt auf Goethe bezogen immer wieder erwähnte, spielte auch beim Bau des Turmschlösschens auf Schönhöhe eine wichtige Rolle. Zum Fest der Grundsteinlegung am 12. September 1831 blickte Quandt in die ferne Zukunft, in der das Bauwerk an nichts mehr erinnern würde.⁷⁰ Die Geschichte eines jeden Gebäudes sei an das Schicksal des Menschen geknüpft. Im Angesicht des Baus würden »Kinder spielen, Mädchen blühen, Jünglinge das Leben proben, Männer schaffen, Frau'n vollbringen, und Greise unter Enkeln sich der Jugend erinnern, und das Leben wird sich im Kreislauf wiederholen [...]«. Der Turm war Symbol des werdenden und vergehenden Daseins. Der Mensch errichte sich in jeder Zeit Gebäude, die wieder zugrunde gingen. Damit thematisierte Quandt Werden und Vergehen der Natur und des schaffenden Menschen: »Aus dem Schoos der Vergangenheit entspringe die heitre Gegenwart, die wieder Mutter der Zukunft wird, und so steht die große Weltuhr und der Puls-schlag nimmer still.«

Zwei Jahre später stand man vor dem vollendeten Gebäude und Quandt sprach wieder zu seiner Festgemeinde.⁷¹ Gebaut war das Türmchen aus Quadern eines Steinbruchs der Schönhöhe, im Vordergrund sichtbar auf dem Gemälde des Belvedere (Abb. 108). Der Mensch hatte den natürlichen Felsenmassen sinnvolle Form gegeben. Die kleine Burg stehe für die lebenden Menschen, die sie errichtet haben, ja für die Menschheit selbst: »[...] alle Menschen vereint der Gedanke: »Menschheit«, der in

unbeschränkter, unendlich wechselnder Mannigfaltigkeit durch alle Einzelne Daseyn hat [...]«.«

Der Rundbogenstil, in welchem das Belvedere erbaut war, sollte Sicherheit und Würde ausstrahlen. In seiner mittelalterlichen Art erinnerte es an das »Gepräge des Ernstes der Vorzeit«. ⁷² Schon Christian Hirschfeld hatte 1782 in seiner *Theorie der Gartenkunst* für schroffe Berggärten gotische Festungen gefordert, weil das Rohe an die Vorzeit erinnere und der Wildnis der Natur angepasst sei. Die Abbildung eines mittelalterlichen Turms war wohl auch Vorbild für Quandts Bergschlösschen (Abb. 109). ⁷³ Das vermittelte Bild eines standhaften Mittelalters verdeutlichte aber auch den Wunsch nach Sicherheit, die durch die Turbulenzen der revolutionären Unruhen und politischen Umbrüche in Dresden von 1830/31 erschüttert worden war. ⁷⁴ Quandt hatte denn auch Goethe gegenüber erklärt, er habe den Bau deswegen errichtet, weil ihn »Gegenwärtiges und Zukünftiges« beschäftigte, weil ihm das Vertrauen in die Zukunft über schlimme Zeiten hinweghalf und weil es in diesen turbulenten Zeiten ratsam sei, die Bevölkerung mit Arbeit zu beschäftigen. ⁷⁵

Diese Zeit der historischen Umbrüche, Goethe als Bild des Idealmenschen und der Bau des Belvedere als Symbol für die Kontinuität der menschlichen Existenz bündeln sich in einem erstaunlichen Akt bei der Grundsteinlegung von 1831. Quandt vergrub in einer Aushöhlung des Grundsteins zusammen mit anderen Gegenständen einen Brief von Goethe, den er am 18. September 1830 erhalten hatte. Nach den Dresdener Unruhen hatte der Dichter ihn gefragt, ob er und seine Besitztümer unangetastet geblieben seien und ihm seine »aufrichtige Besorgniß« mitgeteilt. ⁷⁶ Quandt antwortete mit einer langen Schilderung der Ereignisse und ließ durchblicken, dass er Verständnis für die gesellschaftlichen Verbesserungsbedürfnisse hatte. ⁷⁷ In Erinnerung an die politischen Veränderungen, die er durchaus befürwortet hatte, beauftragte er einige Jahre später Ernst Rietschel mit der Ausführung einer Konstitutionssäule zu Ehren der sächsischen Verfassung und einer Büste für König Anton, unter dessen Regierung sie durchgesetzt worden war. ⁷⁸

70 Paraphrase und Zitate in: Quandt 1840 (1), S. 3–4.

71 Paraphrase und Zitate in: Quandt 1840 (1), S. 9–11.

72 Quandt, »Schönhöhe«, in: Friesen 1838, S. 253; Quandt 1834(2), [nicht paginiert]. S. a. Briefe an Schnorr vom 12.9.1831, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 181r–182v und Schorn am 12.11.1835, in: Weimar, GSA, Nr. 85/24, 11, [fol. 31].

73 Hirschfeld 1782, Bd. 4, S. 33–35.

74 Gross 2005/06, S. 530–538. Dies lässt sich auch in der Rede zur Grundsteinlegung nachvollziehen.

75 Brief vom 6.11.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 144–145.

76 Der Brief ist in einem Entwurf erhalten in: Schmitz/Strobel 2001, S. 102.

77 Brief vom 26.9.1830, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 103–106. Er war vor allem über die Gewalteskapaden irritiert und wünschte eigentlich, dass die »erwachte Intelligenz«, unter die er sich selber wohl auch zählte, Verbesserungen durchführen würde. Durch nahen Kontakt zu

seiner Dittersbacher Landbevölkerung schien er die Ereignisse im Griff behalten zu haben und betonte sein »Gefühl für die wichtigsten Angelegenheiten des Vaterlandes«. In den *Berührungen* analysierte er das Vorgehen aus der Distanz und ordnete es klar in die Unsicherheiten der Zeit ein. Dabei war er sich nicht mehr sicher, ob er »diese Reliquie der Gegenwart« hätte entziehen sollen. Quandt 2001 [1870], S. 242.

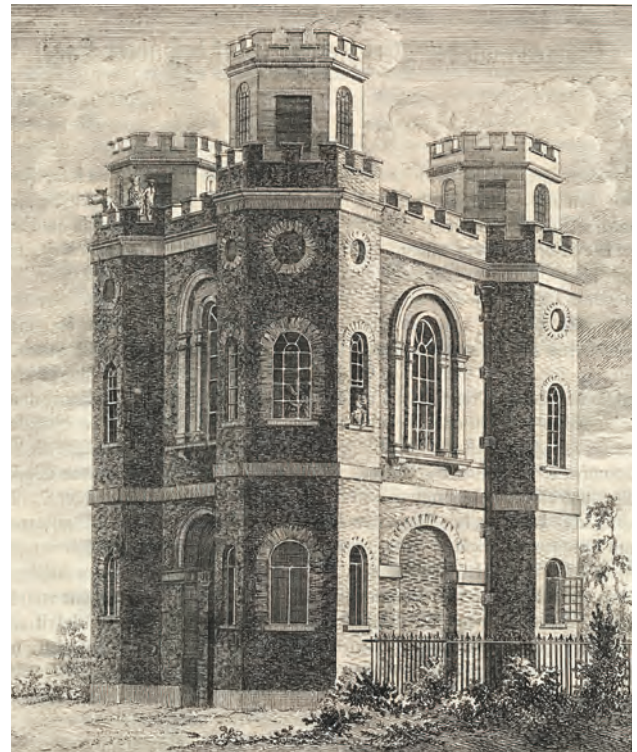
78 Büste und Säule entstanden 1840, wobei die Büste eine verkleinerte Umsetzung einer Festarchitektur Sempers und Rietschels zu Ehren des achtzigsten Geburtstages von König Anton 1835 war. Sie konnte trotz vielseitigem Wunsch in der Stadt nicht als Denkmal umgesetzt werden. Büste und Säule sind nicht im Original erhalten, wurden aber auf Veranlassung des Quandt-Vereins Dittersbach 2007 frei nach anderen Vorlagen rekonstruiert. Die Inschrift auf dem Sockel der Büste lautete: »Nicht um die Krone, Dein Volk zu beglücken wurdest Du König.« Wilmowsky 2017, WVZ 41.1, S. 287–289 und WVZ 42.2,



108 Johann Gottfried Pulian oder Otto Wagner, *Schöne Höhe bei Dittersbach*, um 1845, Öl auf Leinwand, 74,6 × 66,7 cm, Dresden, Städtische Galerie, Inv.-Nr. 1980/k 304

Bernhard Maaz legte den vergrabenen Brief als Zeichen einer vergötternden Verehrung Goethes aus.⁷⁹ Diese Sichtweise muss relativiert werden. Quandt empfand den Brief als eine Urkunde einer Person, die aus reiner Menschlichkeit Anteil nahm am Schicksal des Einzelnen und des Vaterlandes. Diese Anteilnahme wollte er für die Zukunft bewahren, indem er sie in einem Glaszylinder in der Erde versenkte.⁸⁰ Noch neun Jahre später wiederholte er ein ähnliches Ritual. Bei der Grundsteinlegung des Gutshauses von Rossendorf – ein Dorf, das zum Rittergut gehörte – vergrub er im Frühjahr 1840 dreißig Medaillen von bekannten toten und noch lebenden Zeitgenossen. Einige Münzen erhoffte er sich durch die Vermittlung von Julius Schnorr von Carolsfeld zu beschaffen und orderte bei ihm solche von Schnorr selbst, des Weiteren Ehrenzeichen des Malers Peter Cornelius, des Dichters Friedrich Rückert, des Philologen Friedrich Wilhelm von Thiersch, der Komponisten Ludwig van Beethoven und Wolfgang Amadeus Mozart und des Philoso-

phen Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Diese illustren Personen waren Vorbilder und nicht Verehrte – analog zu Goethe in Dittersbach. Selbstironisch spöttelte Quandt, er würde eine unterirdische Walhalla einrichten – ein Tempel deutscher Vorbilder also – und für Schelling habe es leider nicht mehr gereicht.⁸¹ Von reliquienhafter Verehrung kann bei Quandts kleinem Ritual also gar nicht die Rede sein. So diente auch der im Grundstein versenkte Brief Goethes vielmehr dem Fokus auf dessen Empathie. Exemplarisch vom Dichter vorgelebt, wurde diese zur Tugend. Die Menschlichkeit Goethes stand in Quandts Verständnis für die Kontinuität der Menschheit und war daher nachahmenswert für alle, denn: »Ein Jeder [ist] Ergänzung der Menschheit [...] und die kommenden Geschlechter Fortsetzung eines gesammten Lebens [...], das unendlich seyn muß.«⁸² Damit entsprach selbst Goethes Tod im April 1832 der Grundidee des natürlichen Lebenszyklus.⁸³



109 Christian Hirschfeld, *Mittelalterlicher Turm in einem Berggarten*, in: Hirschfeld 1782, Bd. 4, S. 34

S. 291; Palm 2008, S. 49–51; Krause/Harnisch 2009, S. 34–51. Wenn Quandt auch für politische Veränderungen war, wundert es nicht, dass der geadelte Bürger gerade dem alten König Anton ein Denkmal errichtete. Auf öffentlichen Druck hin musste der konservative König in der Phase der revolutionären Unruhen 1830 seinen Neffen Friedrich August zum Mitregenten küren. Die sächsische Verfassung gehörte schließlich zu den konservativeren in Deutschland. Hahn/Berding 2010, S. 430–433; Gross 2001, S. 203–204.

79 Maaz 2002, S. 77; Maaz 1987 (1), S. 47.

80 Quandt 2001 [1870], S. 242.

81 Briefe von Quandt an Schnorr vom 16.3. und 26.4.1840, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 208r–212r.

82 Quandt 1840 (1), S. 10.

83 Brief an Seidler vom 1.4.1832, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 165; »Nun ist er auch gestorben, wie es die Natur in ihrer Grundidee fordert.«

Zurück in die Zukunft: Der Freskenzyklus zu Goethes Balladen

Dieses zyklische Menschenbild zog sich schließlich in den Fresken Peschels weiter, deren Entstehung und Inhalt Bernhard Maaz ausführlich beschrieben hat. Sie sollen hier nur anhand einer Quellenlektüre betrachtet und in einen erweiterten Kontext gestellt werden (Abb. 110).⁸⁴ Quandt nahm den lang gehegten Plan wieder auf, einen Raum mit einem Bildprogramm *al fresco* ausschmücken zu lassen. Er hatte dies schon am Tag der Grundsteinlegung seinem Freund Schnorr mitgeteilt.⁸⁵ In Peschel hatte er einen Maler gefunden, der in der Pillnitzer Schlosskapelle als Gehilfe von Vogel von Vogelstein sowie im Römischen Haus in Leipzig, erbaut 1832–1834 vom Musikverleger Hermann Härtel, zusammen mit Bonaventura Genelli Erfahrungen im Malen *al fresco* gesammelt hatte.⁸⁶ Durch diese Verbindung erhielt Quandt zudem guten Kalk für die Fresken von Härtel aus Leipzig. In einem Dankesbrief betonte Quandt die Dauerhaftigkeit dieser Technik, die noch seine »späten Nachkommen« erfreuen würden.⁸⁷ Quandt erhoffte sich nämlich durch die Gattung des Freskos anhaltende und öffentliche Wirkung, was den hohen inhaltlichen Anspruch des Bildprogramms in Dittersbach verdeutlicht.⁸⁸

In einem Brief vom 12. November 1835 an den Redaktoren des *Kunstblatt*, Ludwig Schorn, erläuterte Quandt das geplante Bildprogramm und die erhoffte Bedeutung der Fresken: »Das Gebäude hat durch seine Lage u Thürme u Zinnen, etwas romantisches u damit es ganz der Romantik würdig geweiht

werde, soll der Künstler diesen Saal, mit Bildern zu Göthes Romanzen, schmücken.«⁸⁹ An der Hauptwand kam das Bild nach der Ballade *Der Sänger* zur Ausführung, zu dessen Linken und Rechten in den Schmalseiten der *König in Thule* und *Geistes-Gruß*. Die drei Bilder sollten das »Leben in der Vorzeit« mit Tugenden wie Liebe und Treue, dem Gefühl der Heiterkeit und der ritterlichen Lebensart zeigen. An den Seitenwänden einander gegenüber liegend entstanden Bilder der »romantischen Naturanschauungen«. Der *Fischer* sollte auf die Sehnsucht nach der ewigen Verbindung mit der Natur, der *Erlikönig* auf die unnahbare, überwältigende und schauerliche Natur hinweisen.⁹⁰ Diese fünf Bilder führte Peschel aus (Abb. 111–115).

An der Längswand über dem Eingang wechselten die Konzepte bis zur Ausführung. Wie er Schorn im erwähnten Brief berichtete, sollte erst ein Medaillon des Dichters über dem Haupteingang angebracht werden und in den beiden Schmalseiten allegorische Figuren der Volkssage und der romantischen Dichtung gemalt werden: Eine Mutter sollte ihrem Kind verfallene Gemäuer zeigen und damit der Sage als traditionelle Überlieferungsform Reverenz erweisen. Ein Sänger wiederum würde genau diese alten Geschichten in einer Ruine mit Romanzen besingen. Die romantische Dichtung würde dabei die Volkssage verherrlichen.⁹¹

In den *Briefen aus Italien* von 1830 erklärte Quandt das Verhältnis von romantischer Dichtkunst und Malerei. Beider größter Vorteil sei die Schrankenlosigkeit der Phantasie. Der Mensch sei weder an »historische Wahrheit« noch »physische Möglichkeit« gebunden.⁹² Diese Freiheit der Phantasie und des

84 Maaz 2002, S. 83–91; Maaz 1987 (2), S. 57–66; 1987b, S. 35–40; Bemann 1925, S. 28–31.

85 Brief vom 12.9.1831, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 181r–182v. S. a. Bemann 1925, S. 28. Der Saal sollte zu diesem Zeitpunkt noch überwölbt werden und wurde schließlich nur mit einer Balkendecke abgeschlossen. Es handelt sich um einen der ersten Goethe-Räume. Früher waren nur Wilhelm von Kaulbachs 36 Szenen zu Goethe-Werken im Schlafzimmer der Königin im Königsbau der Münchner Residenz. Sie waren jedoch nie der Öffentlichkeit zugänglich und entsprechend wenig rezipiert; Maaz 2002, S. 90; Maaz 1987 (2), S. 65.

86 Richter 2002, S. 32–34; Maaz 2002, S. 78. Zum Römischen Haus von Härtel siehe Naumann 2007. Härtel sandte Quandt Kalk für seine Fresken in Dittersbach zu; Dankesbrief von Quandt an Härtel vom 24.5.1836, in: Berlin, StaBi, Handschriftenabteilung, Sammlung Härtel, Quandt, (Johann) Gottlob.

87 Brief von Quandt an Härtel vom 24.5.1836, in: Berlin, StaBi, Handschriftenabteilung, Sammlung Härtel, Quandt, (Johann) Gottlob: »Ew. Wohgebohren, haben mich durch Zusendung eines Fäßchen mit ausgelagertem Kalkte aufrechtig verbunden u dadurch die Frescomalerey in meiner kleinen Burg sehr gefördert. [...] Wenn nun der Künstler mit Freuden hoffen darf, daß sein schönes Werk für die Zukunft durchaus gesichert ist u noch meine späten Nachkommen sich des Besitzes der trefflichen Malereyen erfreuen werden, so verdanken wir es Ihnen.«

88 Eine Idee, die Peter Cornelius 1814 propagierte und die auf reges Interesse stieß. Durch die Freskenmalerei erhofften sich die Lukasbrüder in Rom, Öffentlichkeit zu erlangen. Ihre Kunst sollte dadurch bekannt

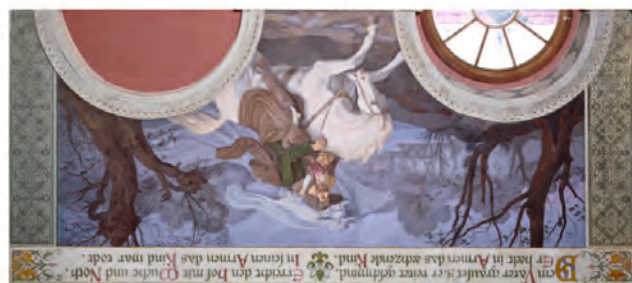
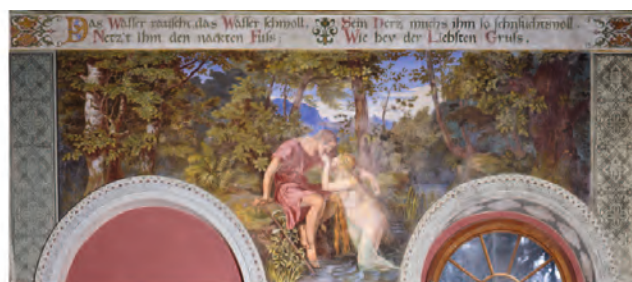
werden; Büttner 1980/99, Bd. 1, S. 70–76. Die Hoffnung wurde noch geschürt durch die Freskenaufträge in der Casa Bartholdy und dem Casino Massimo in Rom. Siehe Grewe 2017, S. 30–37; Vignau-Wilberg 2011, S. 42–46; Grewe 2009, S. 52–57; Schmitz 2008, S. 174; Locher 2005, S. 52–54; Schmitz/Strobel 2001, S. XXXV; Maaz 2002, S. 73; Maaz 1987 (2), S. 32–33.

89 Weimar, GSA, Nr. 85/24,11, [fol. 3r–v]. Vollständig wiedergegeben bei Maaz 2002, S. 83–91; Maaz 1987 (1), S. 57–66; 1987b, S. 35–40. S. a. den Brief von Quandt an Schnorr vom 21.1.1836, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 195r: »Da der Saal eine mächtige Größe hat, die Lage u die Bauart des Gebäudes in Übereinstimmung einen romantischen Charakter haben u dieser Ort mehr zur Erholung, als ernsterer Thätigkeit bestimmt ist, so habe ich zu dem Gegenstand für die Malereyen, kein Epos, sondern Romanzen von Göthe gewählt. Dreißig Bildern schildern das Menschenleben in der Vorzeit, durch den Sänger, den König in Thule u den Heldengeist u zwey Bilder die romantisch poetische Naturanschauung, in dem Fischer u dem Erlikönig.« S. a. Bertsch 2011, S. 260.

90 Die fünf Gedichte in zeitgenössischer Ausgabe in: Goethe 1821, S. 62, 108, 111–114.

91 Brief vom 12.11.1835, in: Weimar, GSA, Nr. 85/24,11, [fol. 3v]. S. a. Maaz 2002, S. 90; Maaz 1987 (1), S. 65 ohne Nachweis. Mit solchen Allegorien hätte er in typisch romantischer Tradition gestanden, die sich auf Raffaels Allegorie der Poesie in der *Stanza della Segnatura* berief. Siehe Scholl 2015, S. 93–94.

92 Quandt 1830 (1), S. 227–228. Siehe hierzu auch Scholl 2015, S. 93–101.



110 Schema des Wandbildprogramms im Freskensaal des Belvedere, Dittersbach, Schönhöhe

Denkens war zeittypisch. Bereits die Zeitgenossen bezeichneten sie als »romantisch«. Die eigenen Bedingungen des Individuums wurden in Beziehung gesetzt zu allgemeinen und universellen Gesetzmäßigkeiten. Bei Quandt dürfte der vielschichtige Begriff kaum – wie bei den Gebrüdern Schlegel oder bei Novalis – eingeführt worden sein. Vielmehr kann man den Wortgebrauch mit dem Diktum seines Freundes Ludwig Tieck umschreiben. Dieser wollte dem Begriff keine besondere Bedeutung zumessen und »nahm es so, wie es damals allgemein genommen wurde. Höchstens wollte ich damit andeuten, daß hier das Wunderbare in der Poesie mehr hervorgehoben werden solle.«⁹³

Interessant ist nun die Einbindung Goethes: weil seine Poesie in den Augen der Romantiker genau diese uneingeschränkte Phantasie zum Ausdruck brachte, konnte er für ihre Zielsetzungen adaptiert werden. Der deutsche Schriftsteller Jean Paul – von Quandt sehr bewundert – beschrieb 1804 in seiner *Vorschule der Aesthetik* einige Beispiele romantischer Poesie, nachdem er ihre Triebfeder in der christlichen Sinnenwelt, dem völkischen Aberglauben und der Dämonologie der Vergangenheit festgemacht hatte. »Die weite Nacht des Unendlichen« und die Phantasie der romantischen Dichtkunst erkannte Jean Paul auch bei Goethe und darin zeigt sich die Adaption von Goethes Werken für verschiedene Zwecke: »Durch den romantischen Meister von Göthe zieht sich wie durch einen angehörten Traum, ein besonderes Gefühl, als walte ein gefährlicher Geist über den Zufällen darin [...], kurz vor einer Katastrophe der Natur.«⁹⁴ Wenn Quandt nun in seinem ersten Plan der Raumgestaltung auf Schönhöhe vorsah, ein Medaillon des Dichters zwischen der Volkssage und der romantischen Dichtung einzubinden, dann verschränkte er hier die Phantastik der alten Überlieferungen mit den Dichtungen seiner Zeitgenossen, für die der Weimarer vorbildlich stand. Für Quandts Zeitgenossen war Goethe der Sänger, der »das Vaterland [...] wiederbelebt, alte Zeiten verjüngt, die Vorzeit zurückgerufen, die Liebe in herzdurchdringenden Tönen verkündigt, vom Wunder der Natur prophezeit und Allen da Gedicht, Phantasie, Herrlichkeit und Kraft gewiesen.«⁹⁵

Der Subtext des Bildprogramms wird an dieser geplanten Eingangswand offengelegt. Es geht um die Suche der deutschen Bildungselite nach der eigenständigen Nation in Kunst und Ge-

sellschaft. Die Allegorie der Volkssage stand für die vergangene, das Sinnbild der romantischen Dichtung für die gegenwärtige deutsche Dichtung. Goethe erschien als das aktuellste Beispiel dieser Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart und wurde zwischen den beiden Allegorien zum Vorbild für Künftiges.

Dass sich das Bildprogramm des Belvedere-Sälchens auf dem Höhepunkt der zeitgenössischen Debatten befand, zeigt sich fast weniger in der Wahl von Werken des Weimarer Dichters, sondern in der Wahl der darzustellenden poetischen Gattung: der Ballade. Quandt selber betonte, dass die Ballade der Vergangenheit und der Gegenwart angehöre.⁹⁶ Der Philosoph und Literaturprofessor Friedrich Theodor Vischer besprach im dritten Teil seiner *Ästhetik*, erschienen 1857, den Balladenbegriff in der Bedeutung seiner Zeit.⁹⁷ Vischer bezeichnete die Ballade als »elementarische Form« der Poesie, die das Lyrische und Epische miteinander verbinden würde. Episch sei vor allem das Moment der Vergangenheit. Lyrisch aber bedeute, dass der eigenständige Stoff durch den Dichter aus der Vergangenheit in die Gegenwart verlegt würde. Besonders das Märchen- und Geisterhafte würde hierbei thematisiert, da darin »tiefer und rein menschlicher Sinn eingehüllt« sei. Die Ballade charakterisiere sich dabei in ihrer Mischung aus Epos und Lyrik als malarisches Helldunkel. Während das klassische Altertum solche Mischformen nicht gekannt habe, entwickelte sich die Ballade aus dem in Schottland entstandenen »epischen Lied«. Die Ballade sei also eine nordische Kunst: »Es ist die nordische Stimmung mit ihrem bewegteren, ahnungsvolleren, mehr andeutenden, als zeichnenden Ton, ihrem stoßweisen, Mittelglieder überspringenden Gange, es ist, was Göthe die mysteriöse Behandlung nennt, welche der Ballade zukomme.«⁹⁸ Vischer bezeichnete dieses Charakteristikum des nicht restlos Bestimmbaren als dramatisch. Handlung und Reden seien miteinander verwoben, gleichzeitig aber auch verschwiegen. In der Ballade zeige sich dadurch das Innere des Menschen im vielseitigen Ausdruck der Sprache. Die Komplexität des Begriffs, so Vischer, der den Gebrauch des Wortes auch bei seinen Zeitgenossen klärte, habe zur Folge, dass der Sprachgebrauch »locker und schwankend« sei.⁹⁹ Dies alles zeigt sich bei Quandt, der von Romanzen und Balladen sprach und das Gleiche meinte.

93 Tieck 1855, Bd. 2, S. 172. Zum »oszillierenden« Begriff der Romantik im frühen 19. Jahrhundert siehe Ernst Müller, »Romantisch/Romantik«, in: ÄGB 2010, Bd. 5, S. 323–332. Vgl. hierzu auch Quandt 1846 (2), S. 375.

94 Jean Paul 1804, S. 137. Zu den Ursprüngen der romantischen Poesie siehe ebd., §21–22, S. 121–132. Quandt über Jean Paul im Brief an die Schillerstiftung in Dresden am 12.12.1855, in: Dresden, Stadtarchiv, Acta die Schillerstiftung betreffend, 1855, B.XI.b.3, Vol. II, fol. 232r: »Dichter [meint] einen Mann, welcher die Kraft hat, das Innere des Menschenlebens in der Sprache abzuspiegeln [...], denn weder die Reime noch Knallwörter beweisen den Dichtergeist u Jean Paul war ein ächter

Dichter, unerachtet er keine Verse machen konnte.« Dieses Bonmot ist in Quandts Korrespondenz mehrfach feststellbar.

95 Tieck 1848 [1828], S. 248–249. Tieck charakterisiert in dieser Schrift unterschiedliche Ausprägungen von Goethe-Verehrern. Zur Poesie bei den Romantikern siehe Scholl 2007, S. 239–250.

96 Quandt, in: Friesen 1838, S. 253.

97 Vischer 1857, S. 1358–1367.

98 Vischer 1857, S. 1362.

99 Vischer 1857, S. 1364.



111 Carl Gottlieb Peschel, *Der Fischer*, 1836–38, Fresko, 180 × 450 cm, Dittersbach, Schönhöhe, Belvedere, Westwand

Dass Quandt für das Bildprogramm im Belvedere auf Schönhöhe Goethe-Balladen wählte, war folgerichtig.¹⁰⁰ Goethe vermochte vorbildhafte Balladen zu dichten. In ihm verbanden sich in idealer Form vergangene mit gegenwärtigen Errungenschaften deutscher Dichtung. Damit war Goethe weniger Verehrter als Vorbild. Durch seine Arbeiten wurden die vielseitigsten Bedürfnisse der Gebildeten seiner Zeit gedeckt.¹⁰¹ In Quandts Bildprogramm wurde der Dichter zur Personifikation der zyklischen Menschheitsentwicklung und vereinte Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in seinem literarischen Werk. Wie Quandt in der Rede zur Einweihung von Schönhöhe formuliert hatte, reihte sich die künstlerische Gestaltungskraft des Menschen in die Schöpfungskraft der Natur ein.¹⁰² Das Men-

schenbild wurde zum Naturbild, die Vernunft Teil der Natur. Hierauf baut der Freskenzyklus von Schönhöhe.

Der bildliche Bezug mit dem Goethe-Medaillon fiel schließlich weg. Quandt wollte den Dichter womöglich »lebendig« in Erinnerung halten.¹⁰³ Ebenso verzichtete er auf die Personifikationen von Volkssage und romantischer Dichtung. Ausschlaggebend hierfür war wohl eine Unsicherheit gegenüber allegorischen Darstellungen.¹⁰⁴ Anstatt einer solchen sollte eine eigenwillige Darstellung aus Goethes *Das Märchen* gemalt werden (Abb. 116).

Doch bevor 1838 die Eingangswand fertig gestellt war, veröffentlichte Hermann von Friesen eine Beschreibung der fünf Fresken zu den Balladen.¹⁰⁵ Friesen erkannte in Quandts Bild-

¹⁰⁰ »Die bedeutendsten Producte der neueren erzählenden Poesie sind Balladen, vor Allem die Göthe'schen.« Vischer 1857, S. 1366.

¹⁰¹ Mandelkow 1975–1984, Bd. 1, S. LXVI; Tieck 1848 [1828], S. 239.

¹⁰² Quandt 1840 (1), S. 9.

¹⁰³ Quandt an Louise Seidler am 1.4.1832 nach Goethes Tod, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 165: »[...] nur lebendig steht sein Bild vor mir.« Goethes Roman *Wahlverwandschaften*, der für das Belvedere in Dittersbach eine gewisse Rolle spielte, enthält im 1. Kapitel des 2. Teils eine interessante Passage, die vielleicht auf das Weglassen des Bildnis-Medaillons hinweisen könnte. Die Romanfigur Charlotte will den Kirchhof neu ordnen. Ähnlich Goethes Aussagen über das Denkmal in Goethe 1827–1842, Bd. 44, S. 39–40 betont ihr Architekt, das schönste Denkmal des Menschen sei dessen eigenes Bildnis. Charlotte entgegnet, Bildnissen würde man mit der Zeit ohne echte Erinnerung begegnen. Das Andenken an eine Person sei vielmehr als »heiliger Ernst« zu

betrachten und entsprechend lebendig zu halten. Zum Bezug auf die *Wahlverwandschaften* siehe den Brief von Quandt an Goethe vom 6.11.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 144.

¹⁰⁴ Brief vom 12.11.1835, in: Weimar, GSA, Nr. 85/24,11, [fol. 3v]. S. a. Maaz 2002, S. 89. Die abzulehnende Allegorie steht im Kontrast zum Symbol, das er bevorzugt. Jede anschaulich dargestellte Idee werde in der Kunst zum Symbol. Dieses Symbol steht für einen vernünftigen Gedankengang. Im Gegensatz hierzu sei die Allegorie rein assoziativ und deute nur auf die Idee hin; siehe Quandt 1830 (1), S. 306–315. S. a. Grewe 2015, S. 134–136.

¹⁰⁵ Friesen 1838, S. 253–254, 259–260. Die fehlende Erwähnung des *Märchens* deutet darauf hin, dass Friesen es noch nicht gesehen hatte. Quandt hingegen erwähnt es in der einleitenden Anmerkung; ebd., S. 253. Das *Märchen* erschien zuerst 1795 in Schillers *Horen* als letzte Erzählung im Novellenzyklus der *Unterhaltungen deutscher Ausge-*



112 Carl Gottlieb Peschel, *Der Erlkönig*, 1836–38, Fresko, 180 × 450 cm, Dittersbach, Schönhöhe, Belvedere, Ostwand

programm, dass sich der Zyklus, vom Hauptbild des *Sängers* ausgehend, in zwei Richtungen des »poetischen Denkens und Lebens« bewegte. Die romantische Poesie, die gefördert werde und sich entfalte, strebe einerseits in die Richtung des Geheimnisvollen der Natur. Dieses dumpfe Erahnen steigere sich über den *Geistes-Gruß* hin zur schauerlich-ungeheuren Klimax im *Erlkönig*. Andererseits neige sie sich der Sehnsucht und der Liebe zu – auch hier spannungsreich potenziert. Der *König in Thule* werde durch den Drang zur Selbstauflösung des Individuums in der Natur im *Fischer* noch gesteigert.¹⁰⁶

Die einzelnen Szenen sind mit Spruchbändern überschrieben, die nicht direkt mit der Darstellung zu tun haben. Quandt wollte die Bilder nicht erklären, sondern ergänzen: »Überhaupt habe ich bei den Überschriften auf der Wand, wo diese Bilder sich befinden, solche Stellen aus den Romanzen gewählt [...], welche allein der Poesie angehören, denn was bildlich darstellbar an einer Romanze ist, soll in dem Bilde zu sehen seyn u keiner erklärenden Worte bedürfen.«¹⁰⁷

Die Binnenbezüge der Fresken stehen, über Quandts zyklisches Gesamtkonzept hinausgehend, auf einem hohen Ni-

veau.¹⁰⁸ So entpuppen sich nicht nur der *Fischer* und der *Erlkönig* als räumliche Pendants. Man kann auf mehreren Ebenen auch den *König in Thule* und den *Geistes-Gruß* aufeinander beziehen. In der Figurengestaltung zeigt sich der sterbende König als Pendant zum weisenden Geist, ebenso die Vorder- und Hintergründe. Obschon Quandt der *Geistes-Gruß* als zu wenig heldenhaft erschien, hat Peschel hier einen wirkungsvollen ikonographischen Witz eingebaut: Mit dem Becher, den der König von Thule ins Meer geworfen hat, scheint eine der Figuren im Boot den Gruß des auffallend königsähnlichen Geistes ihm zu-prostend zu erwidern.¹⁰⁹ Man kann ihn damit als Symbol der romantischen Poesie bezeichnen. Folgerichtig wird der *Sänger* im entsprechenden Fresko mit einem Becher entlohnt. Als wiederkehrendes Motiv verbindet der Goldbecher die drei Bilder der Hauptwand und garantiert, künstlerisch phantasievoll umgesetzt, den inneren Zusammenhang des Zyklus.

Der goldene Becher weist schließlich auf *Das Märchen* weiter. Der *Sänger* und die gesamte Hauptwand seien der Vorzeit gewidmet, wie Quandt erklärte. Die Wahl der Gattung der Ballade erscheint vor dem Hintergrund von Vischers Erläute-

wanderten. S. a. Goethe 1827–1842, Bd. 15, S. 213–262; siehe Blum 2004 [2000], S. 3–4.

106 Friesen 1838, S. 253–254. S. a. den Brief von Quandt an Rochlitz vom 12.12.1841, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 26, Nr. 246.

107 Brief von Quandt an Rochlitz am 12.12.1841, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 26, Nr. 246.

108 Vgl. hingegen Hecht 2000, S. 45: Quandts Schönhöhe von Peschel sei »auf wesentlich niedrigerem künstlerischen Niveau«. Zu den innerbildlichen Bezügen sei verwiesen auf Maaz 2002, S. 83–91; Maaz 1987 (1), S. 57–66; Maaz 1987 (2), S. 35–40.

109 Quandt äußerte sich Rochlitz gegenüber negativ über den *Geistes-Gruß*. Brief vom 12.12.1841, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 26, Nr. 246.



113 Carl Gottlieb Peschel, *Der Sänger*, 1836–38, Fresko, 180 × 400 cm, Dittersbach, Schönhöhe, Belvedere, Nordwand

runge daher sinnig. Geschichten des Vergangenen wurden an die Gegenwart adaptiert. Ihnen stellte Quandt nun die Zukunft gegenüber, indem er mit dem *Märchen* nicht eine Ballade, sondern eine Erzählung Goethes aufnahm. Er interpretierte den Sinngehalt der Geschichte als neue Ordnung im goldenen Zeitalter.¹¹⁰ Diese zeitliche Ebene, die das utopische Fernziel einer besseren Welt beinhaltet, lässt die Fresken einen Teil von Quandts Grundidee des Rittergutes Dittersbach werden.

Sinnigerweise über dem Haupteingang angebracht, wies das Bild den Hinaustretenden in eine optimistische Zukunft. Hier eröffnete sich ihm die Natur des Dittersbacher Landschaftsparks, den Quandt gestalten ließ. Vielleicht raunte ihm der Gutsbesitzer ins Ohr: »Nicht nur auf Haus, Hof und Garten beschränkt der sinnige Mensch seine ordnende Thätigkeit, die Kunst ist ihm Rathgeberin für Alles und er verbreitet sie

über Feld, Wiese und Wald.«¹¹¹ Diese Tätigkeit des gestaltenden Menschen führt zur Rede bei der Grundsteinlegung zurück. Alle menschlichen Taten reihen sich in den Lebenszyklus der Menschheit ein. Gegenwärtiges vergeht und Neues kommt. Die einzige Kontinuität der Menschheit ist ihre Existenz, die eine schöpferische ist. In der Figur des wasserschöpfenden Mädchens, der so genannten Nympe, welche Quandt 1835 als freien Auftrag an Ernst Rietschel gegeben hatte, scheint dieser Aspekt mitzuschwingen (Abb. 117). Quandt stellte diese Statue eines »heiteren Lebensmoment[es]« am Bachlauf der Wesenitz in einer Nische auf.¹¹² Dort verwies sie wie die anderen bildhauerischen Arbeiten und Kleinarchitekturen und das Belvedere auf die schöpferische Tätigkeit des Menschen. Kunst, so die Botschaft, konnte durch ihre Beständigkeit Individuen überdauern. Im Wissen um diese Möglichkeit ließ Quandt Gegenstände und

110 Quandt, in: Friesen 1838, S. 253. Bluhm 2004 [2000], S. 16–18 hat darauf aufmerksam gemacht, dass der Subtext des *Märchens* eine Skepsis gegenüber der Hoffnung einer Bildung des Menschen durch die Kunst sei. Quandt scheint diese Ebene – genauso wie schon Schiller als Herausgeber der Erzählung in *Die Horen* – nicht erkannt zu haben. Ihm fiel einzig die Auflösung der vielschichtig gespaltenen Welt, symbolisiert durch die vier metallenen Könige, auf. Diese Auflösung geschah durch die Liebe. Dieses menschlichste aller Gefühle musste Quandt dazu bewegen haben, das schwer verständliche *Märchen* als Zielpunkt seines Freskenzyklus zu wählen. Siehe Goethe 1827–1842, Bd. 15, S. 256–257.

111 Quandt 1830 (1), S. 367–368 über den Sinn der Gartengestaltung.

112 Wilmowsky 2017, WVZ 44, S. 295–299. Der Auftrag erging 1835. Rietschel kämpfte mit dem Motiv, Quandt zögerte mit dem Material, schließlich wurde nach dem Gipsmodell des Bildhauers 1840 ein wetterbeständiger, weiß gefasster Zinkguss produziert, der in einer grottenartigen Nische aus rohen Felsquadern unmittelbar am Bach Wesenitz aufgestellt wurde. Die seit 1945 verschollene Skulptur wurde 2012 in einem neuen Marmorguss wiederhergestellt; siehe dazu Peter Große, »Bericht zur ordentlichen Mitgliederversammlung am 23.2.2013«, Archiv des Autors.



114 Carl Gottlieb Peschel, *König in Thule*, 1836–38, Fresko, 180 × 165 cm, Dittersbach, Schönhöhe, Belvedere, Nordwand

den erwähnten Brief Goethes im Grundstein ein und richtete sein Wort an einen zukünftigen Archäologen: »Und Du, geliebter, unbekannter, später Nachkomme, der einst den Schutt von diesem Orte abräumt und zu neuem Anbau ebnet, wenn Du dieses Blatt [die Rede zur Grundsteinlegung – AR] mit unsern Namen und Nachrichten findest; denk fröhlichen Muths an uns [...].«¹¹³

In der Forschung wurde das Versenken von Gegenständen als Analogie zur Grundsteinlegung für das Haus auf der Höhe in Goethes *Wahlverwandtschaften* erkannt. Quandt hatte sie selber in einem Brief an Goethe erwähnt: »Die anwesenden Freunde [...] folgten dem Beyspiele in den Wahlverwandtschaften, kleine Andenken in die Höhlung des Steines legend.«¹¹⁴ Die Übereinstimmung von Quandts Beschreibung dieses Aktes ist in der Tat der Szene in den *Wahlverwandtschaften* frappierend ähnlich. Auch die Begründung des Rituals ähnelt Quandts Anliegen: Der Maurer im Roman weiß wie Quandt auch, dass in der Zukunft alles Versteckte durch den Verfall des Baus wieder zum Vorschein kommen wird.¹¹⁵

113 Quandt 1840 (1), S. 4.

114 Brief vom 6.11.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 144; Maaz 1987 (2), S. 34 machte als erster auf den damals noch unpublizierten Brief aufmerksam. S. a. Tausch 2010, S. 89–94.

Doch der Subtext der Szene in den *Wahlverwandtschaften* stimmt nicht mit Quandts Grundsteinlegung überein. Der Maurer in Goethes Roman erwähnt in seiner Rede drei Dinge, die bei einem Neubau zu beachten seien: der rechte Bauplatz, ein starkes Fundament und die Vollkommenheit in der Ausführung. Das neue Haus im Roman steht für die adlige Familie, für deren Erhalt und Nachkommenschaft gesorgt werden soll. Aber genau diese althergekommene Ordnung bricht im Laufe der Erzählung vollständig auseinander. Keines der drei Elemente, die dem Maurer sinnbildlich in den Mund gelegt worden sind, würde zutreffen. Der Adel als Garant für Stabilität war untergegangen. Diese gesellschaftskritische Deutungsebene bezog sich auf den in die Krise gekommenen Landadel zur Zeit von Napoleons Machtübernahme in Deutschland anfangs des 19. Jahrhunderts. In diesen Jahren entstanden die *Wahlverwandtschaften*. Es stellte sich die Frage nach gesellschaftlichen Neuerungen, doch die Antwort dazu lässt der Roman offen.¹¹⁶

Quandt scheint Goethes Hinterfragen des althergekommenen Systems erkannt zu haben. Seiner Rede zur Grundstein-



115 Carl Gottlieb Peschel, *Geistes-Gruß*, 1836–38, Fresko, 180 × 165 cm, Dittersbach, Schönhöhe, Belvedere, Nordwand

115 Die entsprechende Szene findet sich im 9. Kapitel des Romans.

116 Kreutzmann 2010, S. 334–339, 346–347 mit weiterführender Literatur. S. a. Bolz 1997, S. 156–157, 169.



116 Carl Gottlieb Peschel, *Das Märchen*, 1836–38, Fresko, 180 × 400 cm, Dittersbach, Schönhöhe, Belvedere, Südwand

legung entgeht jeglicher Bruch, den man in der analogen Szene der *Wahlverwandtschaften* erkennen kann.¹¹⁷ Der Rittergutsbesitzer und neuadlige Bürger wollte im kleinen Dittersbach eine Gesellschaft bauen, in der eine klare Ordnung herrschte – keine demokratische, aber auch keine absolutistische, wie er selber sagte.¹¹⁸ Quandts adlig geprägte Landherrschaft hatte dementsprechend eine bildungsbürgerlich-idealistische Ordnung, in der die Kinder das Alphabet lernten, eine genossenschaftliche

Sparkasse eingerichtet wurde, Feste für die Bevölkerung stattfanden, Turnunterricht eingeführt werden sollte und die Landwirtschaft reformiert wurde.¹¹⁹ Nach den Wirren der Revolution musste sein Ziel Stabilität in Gesellschaft und Staat sein. In der Zukunft lag die Hoffnung und am Grundstein des Belvedere auf Schönhöhe sprach er: »[...] denn die Welt liegt im Großen und Ganzen als ein Paradies vor uns.«¹²⁰ Quandt schien also dort anzusetzen, wo Goethe die Lösung offen gelassen hatte.

117 Das Haus im Roman ist zum Einsturz verurteilt: der Grundstein liegt nicht auf ebener Erde, eine erste Mauer wurde schon vor der Grundsteinlegung errichtet und der hier agierende Maurer ist nur ein Geselle; Tausch 2010, S. 94–96. S. a. Bolz 1997, S. 178–179.

118 Quandt 2001 [1870], S. 242.

119 Diese Ordnung war ständisch und Quandt ihr Grundherr. Sein Selbstverständnis wird in einem Brief an Rochlitz vom 12.12.1841 deutlich. Quandt berichtete ihm über den Neubau des Gutshauses in Rossendorf – ein Dorf, das zu seinem Rittergut gehörte. Das herrschaftliche Haus wurde von vier runden Ecktürmen dominiert. »Der Roßendorfer Hof, den ich an eine neue Stelle versetzt habe, wo er wie eine große Burg sich ausbreitet, war noch ein weit umfassenderes Unternehmen. Ich gestehe, daß mich meine aristokratische Denkungsweise zum mittelalterlichen Baustyl hinneigt; außer dem aber, muß auch ein Gebäude nicht als fremde Pflanze, sondern einheimisch in einer Gegend erscheinen u da passt sich denn in einen Föhrenwald, auf einem Berge, an dessen Fuß sich ein großer Teich ausbreitet u unter

unsern meist trüben nordischen Himmel kein anderes Gebäude, als mit Mauern, Thoren Thürmen u Warten. Meine aristokratischen Gesinnungen habe ich durch die Überschrift des Burgthors, zu rechtefertigen gesucht, welche also lautet. Domus Domini est Subjectorum Refugium.« SLUB, Mscr. Dresd. App. 26, Nr. 246.

120 Quandt 1840 (1), S. 4. Daher kann beileibe nicht von einem Versuch Quandts gesprochen werden, die *Wahlverwandtschaften* modellhaft nachzuahmen; vgl. Tausch 2010, S. 92. Das zweistöckige Gebäude ist für Tausch ein Beweis hierzu. Ob Goethe nicht vielmehr selbst auf eine Schrift wie Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* von 1782 referiert, in der ein ebenfalls zweistöckiges Gebäude abgebildet ist? Siehe Hirschfeld 1782, Bd. 4, S. 33–35. Immerhin war dies das populäre Standardwerk der Gartenbaukunst jener Zeit und ein wichtiges Argument für die These von Tauschs Artikel; ebd., S. 98–103. S. a. Mandelkowitz 1975–1984, S. LXIV über Nachahmung und Eklektizismus bei den Goetheanern.

Ein Denkmal des idealen Menschenlebens

Der »Goetheaner« Quandt hatte mit seinem Denkmal für Goethe mehr als die Erinnerung an den großen Weimarer Dichter zum Ziel gehabt. Goethe war für ihn Vorbild, um den Blick auf das Leben der Menschen und das menschliche Wirken zu wenden. Damit ist das Belvedere weniger Ort des Goethe-Gedenkens als vielmehr Denkmal des idealen Menschenlebens. Goethe steht am Anfang von Quandts Inszenierung. Vom Dichter ausgehend führt der Gedankengang weiter und zeugt von ei-



117 Ernst Rietschel, *Nympe*, 1836/37, Gips, ehemals Dresden, Rietschel-Museum, Verbleib unbekannt

ner Komplexität, die nicht einfach als epigonenhafte Verehrung des großen Weimarerers bezeichnet werden kann.

Quandt war sich dennoch des Denkmalcharakters seines Freskensaals bewusst: »Das Unternehmen Göthen dadurch [durch die Fresken im Belvedere in Dittersbach – AR] ein Denkmal zu errichten, darf sich wohl dem in Weimar zur Seite stellen.«¹²¹ Bescheiden stellt Quandt sein Dittersbacher Türmchen neben die Goethe-Galerie im Westflügel des Weimarer Schlosses, deren Ausgestaltung unter der Leitung von Ludwig Schorn nach Plänen von Schinkel 1841 in vollem Gang war (Abb. 118).¹²² Doch in diesem Fall hätte Quandt sein Projekt durchaus etwas mehr in den Vordergrund rücken dürfen. *Der Erbkönig*, *Der König in Thule* und *Der Fischer* der Goethegalerie, die Bernhard Neher Ende 1841 vollendet hatte, weisen bei allen Unterschieden einige Übereinstimmungen in Komposition, Haltung und Ausdruck der Figuren mit denjenigen von Peschel in Dittersbach auf. Sicherlich übernehmen die Darstellungen nach den drei Balladen in der Goethegalerie keine Hauptrolle, überfassen sie doch jeweils in kleineren Bildfeldern die monumentalen Hauptszenen. Dennoch erscheint es gerade in diesen Nebenszenen nachvollziehbar, dass Neher angesichts der Auftragsgröße Inspirationsquellen zuließ, um auf verwandte Bildfindungen zu kommen. So ist es beim *Erbkönig* vor allem die Figurengruppe des Reiters mit dem Kind und dem Erbkönig, die miteinander verwandt sind. Auch der Ausdruck des gehetzten Pferdes und der weisende Arm des schwebenden Geistes ähneln Peschels Interpretation (Abb. 119–120).¹²³ Beim *König in Thule* sind es Architektur und Figurengruppe im rechten Bildvordergrund, die auf Peschels Fresko referieren, wenn auch das Darstellungsmoment ein anderes ist (Abb. 121–122). Ebenso offenbart sich im *Fischer* die weitgehend gleich komponierte Figurengruppe (Abb. 123–124). Besonders frappant zeigt sich die Kongruenz bei der Figur des Jünglings: Seine sehnsüchtige Reaktion auf die Nixe wirkt genau gleich wie diejenige des Fischers auf Schönhöhe.

Quandt ließ zwischen 1839 und 1841 bei Anton Krüger alle Fresken außer dem *Märchen* in Kupfer stechen und versandte diese unter anderem auch nach Weimar.¹²⁴ Da Neher ab 1841 in Leipzig tätig und dadurch nicht mehr häufig im Weimarer Schloss anwesend war, um am umfassenden Bildprogramm zu arbeiten, könnte er die Stiche als Ideenvorlage benutzt haben.¹²⁵

121 Brief an Gustav Schüler vom 28.7.1841, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Autographen, K 703, [fol. 1v].

122 Kunst-Blatt 1841, Nr. 99, S. 412. Die Goethe-Galerie ist eines der vier Dichterzimmer für Schiller, Wieland, Herder und Goethe. Schorn berichtete im *Kunst-Blatt* der Jahrgänge 1836–1842 regelmäßig vom Projekt. Das Schiller-Zimmer wurde ab 1835 als erstes ausgeführt; s. a. Hecht 2012, S. 13–30; Bertsch 2011, S. 255–261; Hecht 2000, S. 36–115.

123 S. a. Hecht 2000, S. 45, 91.

124 Brief von Quandt an Schnorr vom 17.2.1839, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 205r; Brief von Quandt an Louise Seidler vom 30.7.1841, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 196. S. a. Kunst-Blatt 1839, Nr. 29, S. 115 und ebd. 1841, Nr. 68, S. 288.

125 Im Dezember 1841 waren der *Fischer* und der *König in Thule* vollendet; siehe Kunst-Blatt 1841, Nr. 99, S. 412. Im Kunst-Blatt 1842, Nr. 72, S. 288 wird erwähnt, dass Neher an den Balladen arbeite. S. a. Bertsch 2011, S. 261.



118 Goethegalerie, Weimar, Residenzschloss, Westflügel, 1. Obergeschoss, Raum 14.3

Zudem kann eine persönliche Bekanntschaft anhand eines Briefes von Quandt an Neher nachgewiesen werden. Neher war am 29. Oktober 1841 in Dresden und Quandt arrangierte ein Treffen mit dem Staatsminister von Lindenau.¹²⁶ Die Ausmalung der Weimarer Dichterzimmer war zu diesem Zeitpunkt hochaktuell, so dass ein Austausch über die Frage zwischen Neher und Quandt angenommen werden darf. Neher wird Quandt in seinem offenen Haus in Dresden besucht haben und man hat mindestens die Kupferstiche oder die Vorzeichnungen von Peschel zusammen diskutiert. Dass Neher ins wenig weit entfernte Dittersbach gereist ist, erscheint als wahrscheinlich.

Möglicherweise hatte Quandts Idee eines consequenten Bildprogramms schon Jahre zuvor vorbildlich gewirkt. Immerhin war Schorn 1835 von Quandt selbst darüber unterrichtet worden – im Jahr des Planungsbeginns für ein Goethe-Zimmer in Weimar.¹²⁷ Hier hatte Schinkel zwar noch versucht, dem

Raum ein einheitliches Programm zu geben, doch in einem Dichterzimmer, das zur Verehrung gedacht war, mussten vor allem zahlreiche Referenzen zu möglichst vielen Werken gegeben werden.¹²⁸ Quandts Bilderzyklus als Sinnbild für das Menschenleben und die schöpferische Kraft des Menschen in allen Zeiten war in diesem Sinn zielgerichteter und nicht allein auf die Verehrung Goethes ausgerichtet. Er wollte damit die Gesellschaft bilden und glaubte durch die Gattung des Freskos hierbei einen ersten Schritt getan zu haben. Er hoffte, dass er vorbildhaft für die staatlichen Akteure wirken würde. Seiner Meinung nach waren sie verpflichtet, Aufträge an Künstler zu vergeben, um mit öffentlichen Kunstwerken die Volksbildung zu fördern. Als König Friedrich August II. den Freskensaal in Dittersbach sah, sagte er zu Quandt, es sei gut, dass jemand den Anfang gemacht habe, *al fresco* malen zu lassen. Quandt habe darauf geantwortet: »Und noch besser ist es Ew Maj., wenn es nicht beim

126 Brief von Quandt an Neher vom 29.10.1841, in: SLUB, Mscr. Dresd., App. 204, Nr. 97tm.

127 Zudem war Schorn im September 1839 bei Quandt auf Schönhöhe: »[...] Tiek [sic!], Carus, Quandt, Hrn. Min. v. Lindenau suchte ich in ihren Wohnungen auf. Den Sonntag verbrachte ich in Dittersbach zu, es war das herrlichste Wetter und ich erfreute mich recht an den schönen Parkanlagen, auch die Fresken gefielen mir im Ganzen sehr wohl [...].« Brief von Schorn an Johann Georg Keil vom 10.10.1839,

in: SLUB, Mscr. Dresd. D.410, I, (Sammlung »Briefe an Familie Keil«), Nr. 143, vollständig abgedruckt in: Wentzlaff-Eggebert 2009, S. 312–314.

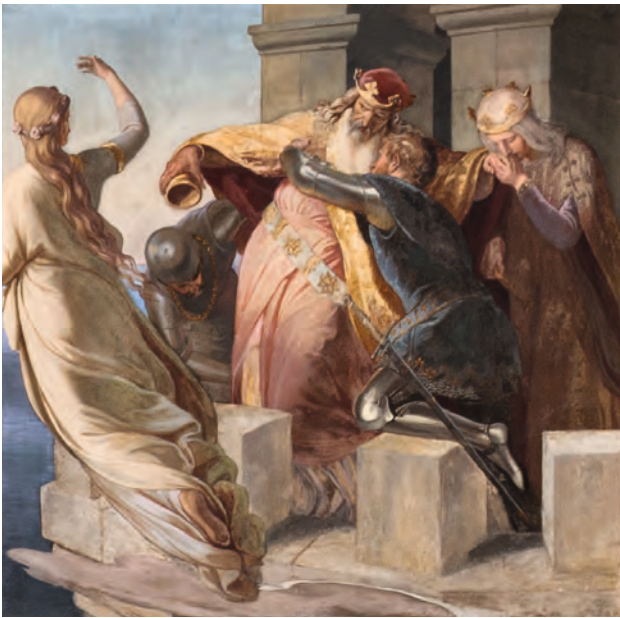
128 Hecht 2012, S. 29–30. Anstelle von Schinkels antikisierendem Entwurf des Bildprogramms entstand ein historistisches. Mit Prellers vaterländischen Prospekten im Conseil-Saal bestand eine Verbindung der Goethe-Galerie mit den anderen Dichterzimmern für Schiller, Wieland und Herder. Das Dichtergedächtnis war damit national konnotiert. Zum Programm s. Hecht 2012, S. 15–17; Hecht 2000, S. 42–47.



119 Bernhard Neher, *Der Erlkönig*, 1841, Fresko, Weimar, Residenzschloss, Westflügel, 1. Obergeschoss, Raum 14.3. Goethegalerie



120 Ferdinand Anton Krüger nach Carl Gottlieb Peschel, *Der Erlkönig*, um 1839, Stahlstich und Radierung, 296 × 410 mm (Blatt), Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. KGr/04017



121 Bernhard Neher, *Der König in Thule*, 1841, Fresko, Weimar, Residenzschloss, Westflügel, 1. Obergeschoss, Raum 14.3. Goethegalerie



122 Ferdinand Anton Krüger nach Carl Gottlieb Peschel, *Der König in Thule*, um 1839, Stahlstich und Radierung, 221 × 174 mm (Blatt), Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. KGr/o5132



123 Bernhard Neher, *Der Fischer*, 1841, Fresko, Weimar, Residenzschloss, Westflügel, 1. Obergeschoss, Raum 14.3. Goethegalerie



124 Ferdinand Anton Krüger nach Carl Gottlieb Peschel, *Der Fischer (Ausschnitt)*, um 1839, Stahlstich und Radierung, 334 × 483 mm (Blatt), Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. KGr o3562



125 Carl Gottlieb Peschel, *Figur mit Inschrift »Warum erklärst du's nicht und läßt sie gehn? Geht's mich denn an, wenn sie mich nicht verstehn? Goethe«*, 1836–38, Fresko, Maße unklar, Dittersbach, Schönhöhe, Belvedere, Südwand



126 Carl Gottlieb Peschel, *Figur mit Inschrift »Märchen, noch so wunderbar, Dichterkünste machen's wahr«*, 1836–38, Fresko, Maße unklar, Dittersbach, Schönhöhe, Belvedere, Südwand

Anfang bleibt.¹²⁹ Nach der Berufung Eduard Bendemanns nach Dresden im Jahr 1837, um im Schloss Fresken mythologischen, historischen und allegorischen Inhaltes zu malen, war Quandt hocherfreut: »Ein helles Morgenroth geht an unserm Himmel auf [...]«.¹³⁰

Sein eigenes Bildungsprogramm mit Goethe als Vorbild vor Augen entfernte sich mit der später eingebetteten Darstellung des *Märchens* von einer konzisen Schlüssigkeit. Dass es mit dem Dittersbacher Rittergut trotz öffentlichen Anspruchs halt doch

ein Privatprojekt blieb, war Quandt bewusst – auch wenn es in den elitären Kreisen Sachsens durchaus seine Wirkung zeigte. Die flankierenden Figuren links und rechts des *Märchens* scheinen mit ihren Schriftbändern denn auch die Grenzen des komplexen Bildprogramms zu kommentieren (Abb. 125–126). So heißt es einmal mit leiser Ironie: »Märchen, noch so wunderbar, Dichterkünste machen's wahr.«¹³¹ Die Pendant-Figur brachte es schließlich auf den Punkt: »Warum erklärst du's nicht und läßt sie gehn? Geht's mich denn an, wenn sie mich nicht verstehn? Goethe.«¹³²

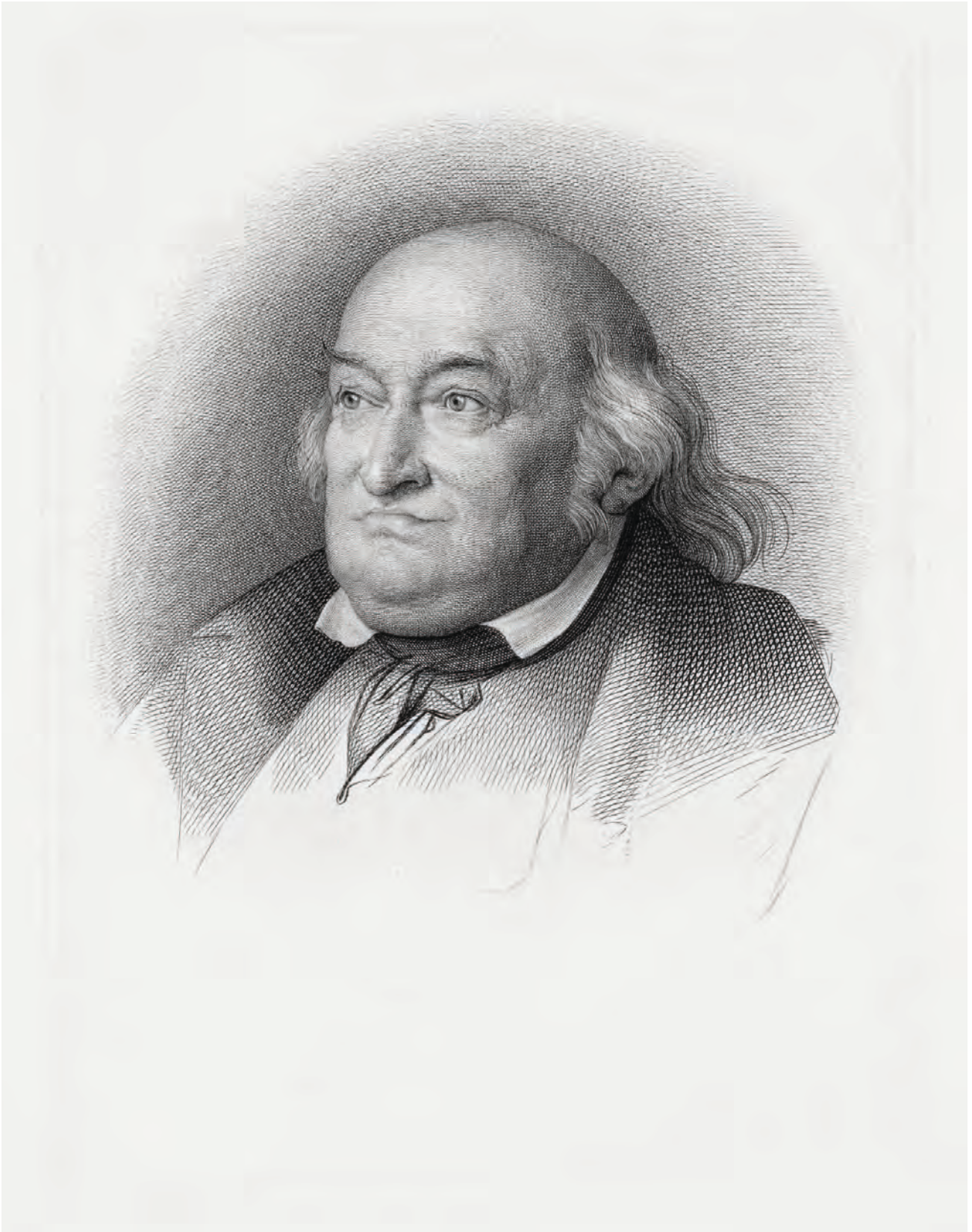
129 Brief von Quandt an Schnorr vom 3./6.1.1837, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 197r. Quandt 1826 (1), S. 288–289. S. a. Schmitz 2008, S. 174; Schmitz/Strobel 2001, S. LI.

130 Brief von Quandt an Winkler vom 5.10.1837, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 204, Nr. 98e.

131 Goethe 1827–1842, Bd. 1, S. 174.

132 Zitat gemäß der Inschrift. Goethe 1827–1842, Bd. 3, S. 234. Die Verse hatten für Quandts Goethe-Verständnis eine tiefere Bedeutung. So

schrieb er 1846 am Ende seiner Frankreichreise vor dem Geburtshaus des Dichters in Frankfurt, man müsse Goethe lieben, um ihn zu verstehen, und die Goethe-Kommentatoren sollten sich doch an ebendiese zwei Verse erinnern: »Da uns hiermit Alles gesagt zu sein scheint, was sich über die größte Erscheinung unsers Zeitalters sagen läßt, so will ich weiter keine Worte verlieren, mich in meinen ungarischen Pelz einhüllen und nicht eher entpuppen, als bis ich wieder in meinem von Bergen umschirmten Hause angelangt bin.« Quandt 1846 (2), S. 389.



127 Carl Wilhelm Overbeck nach Eduard Bendemann, *Bildnis Johann Gottlob von Quandt*, 1850, Kupferstich, Maße unklar, Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. A 1897-309

JOHANN GOTTLOB VON QUANDT – EIN FRÜHER KUNSTHISTORIKER?

Als Johann Gottlob von Quandt 1859 starb, erschienen zahlreiche Nachrufe in deutschen, ja selbst französischen und belgischen Zeitungen und Zeitschriften.¹ Hervorgehoben wurden seine fundierten Kenntnisse der Kunst, die Förderung der Künstler, seine Einsichten über das Schöne, sein lebenslanges Engagement für die Künste und seine internationale Bekanntheit als Kenner und Kunstfreund (Abb. 127): »Am 19. Juni starb in Dittersbach der bekannte Forscher und Kenner der Kunst [...]. In allen seinen Werken offenbaren sich gründliche Kenntnisse, feiner Geschmack und geläuterter Sinn für das Schöne. Seinen persönlichen Werth bezeugen die vielen freundschaftlichen Verhältnisse, die für die ganze Dauer seines Lebens Leute aus allen Ständen, namentlich auch unsere berühmtesten Künstler mit ihm unterhielten. Als er starb, nahm er das Bewußtsein mit sich weg, das Wesen der Kunst in ihren Tiefen erkannt, sie auf geistreiche Weise studiert und ihre Pflege in der Gegenwart in sehr erheblichem Maße gefördert zu haben.«²

Quandt und die Konstituierung der Kunstgeschichte

Sein Mäzenatentum ist bis heute bekannt geblieben. Doch darüber hinaus enthüllt das vertiefte Studium von Quandts Publikationen und seiner Korrespondenz einen ausgesprochen

vielseitigen Kunstgelehrten. Nicht nur unterstützte er durch private Ankäufe zahlreiche Maler, sondern bemühte sich in öffentlichen Institutionen um Verständnis und Interesse für die Künste, die für ihn eine wichtige Errungenschaft menschlicher Gesellschaften war. Als Gründungsmitglied des Königlichen Altertumsvereins und Vorsitzender des Sächsischen Kunstvereins boten sich ihm viele Möglichkeiten. Mit seiner Kunstschriftstellerei verbreitete er die Erwartungen und Anforderungen, die ihm zur Erschaffung guter Kunst unentbehrlich erschienen. Darüber hinaus engagierte er sich in Museen wie der Gemäldegalerie und dem Historischen Museum für wissenschaftliche und didaktische Ausstellungen und öffnete seine eigenen, kenntnisreich präsentierten Sammlungen einem breiten Publikum.

Wenn Quandt als Mäzen und Förderer von Malern wie Julius Schnorr von Carolsfeld, Caspar David Friedrich und Adrian Ludwig Richter zwar nie ganz in Vergessenheit geraten ist, so fällt doch auf, dass er als früherer Kunsthistoriker oder doch zumindest wichtige Persönlichkeit für die Genese des Faches Kunstgeschichte nie wirklich in Betracht gezogen wurde.³ Verschiedene Publikationen wie die *Geschichte der Kupferstecherkunst* von 1826 oder die Übersetzung von Lanzis *Storia pittorica* 1830 bis 1833 und seine wissenschaftlichen Präsentationen in den Dresdener Museen lassen Aspekte erkennen, die für die Konstituierung des Faches wichtig waren. Davon zeugt auch die zeitgenössische Sichtweise. In mehreren Nachrufen wurde er »unser berühmter

1 »[...] quelques mots de la perte que l'art vient de faire dans la personne de M. de Quandt, un des hommes qui ont le plus fait pour son développement dans notre pays depuis quarante ans. [...] En Allemagne il est honoré de tous ceux qui cultivent les beaux-arts, qui s'intéressent à leur histoire, qui espèrent les voir progresser encore.« *Gazette des Beaux-Arts*, [Paris] 1859, 3. Bd., S. 191–192. »[...] un sincère ami des arts, connu aussi à l'étranger par ses nombreux écrits artistiques. Sa carrière fut des plus méritoires par la réorganisation de l'administration des Beaux-Arts à Dresde. L'académie des Beaux-Arts et le musée royal lui doivent, entre autres, ainsi qu'à son digne ami l'excellent ministre Bernhard Von Lindenau, leur organisation actuelle, et la mémoire de ces deux hommes vivra réunie dans leurs souvenirs reconnaissants.« *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, [Brüssel] 1859, Jg. 1, Nr. 13, S. 100.

2 *Europa. Chronik der gebildeten Welt*, 1859, Nr. 28, p. 1001–1002. Gleicher Artikel in *Männer der Zeit. Biographisches Lexikon der Gegenwart*, 1. Serie, Leipzig: Karl. S. Lorck, 1860, Sp. 913. »[...] den Tod des den Kunstfreunden, wohlbekannten, als Kunstschriftsteller geachteten Sammlers.« *Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und*

künstlerisches Leben. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 1859, Jg. 4, Nr. 61, S. 114. »Sein ganzes Leben gehörte der Kunst und dem Wohltun und beides gehörte zu seinem Leben.« *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 23.6.1859, Nr. 143, S. 1266. »Heute früh verschied unser berühmter Kunsthistoriker Johann Gottlob v. Quandt im 73sten Lebensjahr. [...] Insbesondere für Dresdens Kunstzustände hat Quandt außerordentlich eingreifend und segensreich gewirkt. [...] Ebenso wenig ist zu vergessen dass besonders sein unermüdlicher Kampf gegen die Uebelstände des alten Galleriegebäudes es war welchem wir die Erbauung des neuen Museums verdanken.« *Augsburger Allgemeine Zeitung*, 23.6.1859, Nr. 174, S. 2843.

3 Vergleiche Prange/Locher 2007; Prange 2004; Locher 2001, S. 175, Anm. 140 erwähnt Quandt nur am Rande; MKL 2007; *Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art*, hrsg. v. Lee R. Sorensen, Durham; Duke University [Internetressource: www.dictionaryofarthistorians.org, letzter Zugriff: 17.9.2018]; Kultermann 1966; Wilhelm Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig: E. A. Seemann, 1924.

Kunsthistoriker« genannt.⁴ Bereits zu Lebzeiten tauchte dieser Begriff auf und noch zwei Jahrzehnte nach seinem Tod hieß es, er sei der »Nestor der Kunstwissenschaft« gewesen.⁵ In der Tat wurde er noch bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den bekannten Konversationslexika als Kunsthistoriker aufgeführt, ehe die Artikel über ihn nach und nach verschwanden.⁶

Nachfolgend sei Quandt in die Geschichte der Kunstgeschichte eingeordnet. Dies geschieht anhand einiger für die Konstituierung des Faches wichtiger Faktoren, die bei Quandt mehr oder weniger sichtbar werden. Dazu gehören nach Henrik Karge die Verfestigung des Begriffs »Kunstgeschichte«, Überblicksdarstellungen zwecks Absteckung des Gegenstandsbereichs, die Ablösung von der philosophischen Ästhetik, die Ausbildung einer diversifizierten Methodik und die Zuordnung von Kunst zu Epochenstilen, die Etablierung der Kunstgeschichte als Universitätsfach, die sich ausdifferenzierenden Publikationsmedien der Kunstgeschichte, schließlich die Transformation der Bildmedien, mit denen Kunst verbreitet wurde: von der Zeichnung über die Druckgraphik zur Fotografie.⁷ Nicht alle diese Faktoren werden gleich tief behandelt, manche nur gestreift. Vor allem aber wird gezeigt, wie Quandt teilweise völlig mit diesen Entwicklungen einherging und manchmal dagegen anlieft. Aus diesem Grund muss, Lena Bader folgend, für nachfolgende Einordnung Quandts in der Disziplinengeschichte postuliert werden: »[Die] Vielzahl und Vielfalt der Positionen zeigen deutlich, dass die Konturen dessen, was Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert ist, sowohl methodisch als auch personell, strukturell und selbst institutionell weder eindeutig noch selbstverständlich sind [...]. Eine großzügige Mehrstimmigkeit kennzeichnet jene Jahre; sie provoziert Methodenpluralismus, aus dem das Fach vielfältige Anstöße zur Entwicklung kritischer Instrumentarien schöpfen wird.«⁸

Zuerst ist grundsätzlich festzuhalten, dass Quandts Name im Kontext der Verfestigung des Begriffs »Kunstgeschichte«

als Disziplin bis ins frühe 20. Jahrhundert Erwähnung fand. Beispielfhaft sei hier der knappe Eintrag im *Herder-Lexikon* von 1854/57 genannt: »Kunstgeschichte, nennt man vorzugsweise die Geschichte der Entwicklung der bildenden Künste; einen solchen Versuch über die alte Kunst haben wir von Plinius, der eigentliche Schöpfer der alten K. aber ist Winkelmann. Was die neuere Kunst betrifft, so hatte man über einzelne Theile derselben gute Schriften (Vasari, Waagen, Passavant, Quandt u.s.w.), doch erst Kugler (s. d.) lieferte die erste allgemeine K., Schnaase eine Geschichte der bildenden Künste (1.–4. Bd., Düsseldorf 1843 bis 55), ein Künstlerlexikon Nagler in 22 Bdn. (München 1835–53).«⁹ Immerhin wird hier Quandt als Verfasser kunsthistorischer Studien zusammen mit dem Berliner Gustav Friedrich Waagen und dem Frankfurter Johann David Passavant genannt, die heute unter anderen als frühe Vertreter des Faches in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts anerkannt sind.¹⁰ Derselbe Lexikoneintrag nennt mit Franz Kugler und Carl Schnaase zwei Urheber großer kunsthistorischer Überblickswerke. Diese waren für die Etablierung des Faches von eminenter Wichtigkeit.¹¹ In der Tat beabsichtigte Quandt selber zu Beginn seiner Karriere als Kunstgelehrter, eine kunsthistorische Gesamtdarstellung europäischer Kunst zu schreiben. Auf seiner Italienreise von 1819/20 wollte er »Materialien zu einer psychologisch genetischen Kunstgeschichte« sammeln.¹² Sein *Opus magnum* sollte Ursache und Wirkung künstlerischer Entwicklungen erklären, Zusammenhänge von Kunst und »Zeitgeist« erkennen lassen, durch die Beschreibung der Individuen die ganze Geschichte, »alles Seyn, Wirken u. Vorschreiten, einer in allen lebenden Weltseele, darstellen.«¹³ Leider kam das Werk nie zur Vollendung. Ob Entwürfe entstanden waren, lässt sich wegen des verschollenen Nachlasses nicht sagen.

Trotz dieses fehlenden kunsthistorischen Hauptwerks lassen sich in Quandts zahlreichen Büchern, Artikeln und Rezensionen Ansätze zu einer »allgemeinen Kunstgeschichte« erken-

4 *Augsburger Allgemeine Zeitung*, 23.6.1859, Nr. 174, S. 2843. S. a. *Neue Würzburger Zeitung*, 25.6.1859, Jg. 60, Nr. 174, [s. p.] und die *Landshuter Zeitung*, 26.6.1859, Jg. 11, Nr. 143, S. 576.

5 »Es lacht uns daraus, wie von Quandt, der berühmte Kunsthistoriker bemerkt, mehr eine Ironie auf die Herrlichkeit alles irdischen Glanzes und Glückes an, als daß uns die Schauer des Todes anwehten.« August Lewald, »Über Todtentänze«, in: *Abendblatt zur Neuen Münchener Zeitung*, 14.1.1857, Nr. 12, S. 46. »In einem höchst interessanten, kürzlich an die Öffentlichkeit gelangten Essay des Nestors der deutschen Kunstwissenschaft, J. G. v. Quandt: »Meine Berührungen mit Goethe« heißt es am Schlusse [...].« *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 16.7.1870, Jg. 39, Nr. 29, S. 426.

6 Zu den Lexikoneinträgen über Quandt siehe Kap. *Forschungsstand und Quellen* in der Einführung.

7 Karge 2009, [S. 1].

8 Bader 2013, S. 27.

9 *Herders Conversations-Lexikon*, hrsg. v. Bartholomae Herder, Freiburg i/Br.: Herder'sche Verlagshandlung, 1854–1857, S. 673. In Jacob Burck-

hardts Eintrag zur »Kunstgeschichte« in der 9. Aufl. des *Brockhaus' Konversationslexikon* von 1845 wird Quandt nicht erwähnt, hingegen in der 14. Auflage von 1892–1896: »In Deutschland nahmen diese Studien [der mittelalterlichen Baukunst – AR], die sich hier alsbald auch auf altdeutsche Malerei erstreckten, die Brüder Boisserée, J. G. von Quandt, Franz Kugler, Ernst Förster, Heidelhoff u. a. auf [...].« *Brockhaus' Konversationslexikon*, 10. Bd. (16 Bde.), 14. Aufl., Leipzig/Berlin/Wien: Brockhaus, 1892–1896, S. 803. Weitere Hinweise auf Quandt in Artikeln wie »Bildergalerie« und »Kunstgeschichte«; siehe 4. Auflage von *Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart*, Ausgabe von 1857.

10 Prange 2004, S. 124–129; Locher 2001, S. 187–190; Schröter 1990, S. 362–377; Kultermann 1966, S. 161–164.

11 Karge 2010 (1), S. 41–42; Karge 2010 (2), S. 86–104; Locher 2001, S. 209–212, 244–254.

12 Brief von Quandt an Unbekannt vom 21.8.1819, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 278, Nr. 163.

13 Zum Zeitgeist siehe Quandt 1847, S. 134–140.

nen.¹⁴ So erläuterte er seinen Hörern an den Winterabenden der Jahre 1824/25 die künstlerischen Entwicklungslinien, indem er seine umfassende Graphiksammlung präsentierte. Der in der Folge publizierte schmale Band *Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst und deren Wechselwirkungen mit anderen bildenden Künsten* von 1826 ist in diesem Sinn als Prolegomena zu der nie erschienenen großen Kunstgeschichte zu bezeichnen. Er selber schrieb im Vorwort: »Denn es haben sich wirklich die schätzbaren Notizen über einzelne Kunstwerke und Künstler [...] so gehäuft, daß sie unübersehbar zu werden beginnen, und es ein wahres Bedürfniß wird, sie nach Grund und Folge aneinander gereiht und zu einer Geschichte verarbeitet zu sehen. Wenn fast schon jetzt der Materialien zu einem so großen Baue zu viele sind, um von Einem Individuum verarbeitet werden zu können, so dürfte der Grundriß, nach welchem man das große Gebäude ausführen könnte, um so dringender nothwendig werden.«¹⁵ Quandt verstand seine Arbeit also schon in den 1820er Jahren als Teil einer Kunstgeschichte, deren Aufgabe es sein sollte, das Wissen über die Geschichte der Kunst zu erweitern. Franz Kugler, der als Erster mit seinem *Handbuch der Kunstgeschichte* 1842 ein monumentales Überblickswerk veröffentlichte, bezog sich für seine Ausführungen über die Geschichte des Kupferstichs auf Quandts *Geschichte der Kupferstecherkunst*.¹⁶ Auch Quandts Übersetzung von Luigi Lanzis *Geschichte der Malerei* zwischen 1830 und 1833 bezeugt sein Interesse an einer allgemeinen Kunstgeschichte, indem er der Publikation eine tabellarische Übersicht über die italienische Kunstgeschichte mit komplexen Bezügen und farbigen Hervorhebungen beizulegen beabsichtigte.¹⁷ Diese kam zwar nicht zur Ausführung, zeigt aber, dass Quandt mit solchen Ideen der Entwicklung hin zu einer wissenschaftlichen Klassifizierung der

Kunst und ihrer Werke völlig entsprach und somit – wenigstens in den 1820er und frühen 1830er Jahren – auf der Höhe der Zeit dachte.¹⁸

Als anerkannter Kunstgelehrter der älteren Generation rezensierte Quandt 1843 Kuglers wegweisendes *Handbuch der Kunstgeschichte*. Darin zeigen sich deutliche Unterschiede im Denken des älteren und jüngeren Forschers, die sich als generati-onelle Differenzen entpuppen. Bereits das Vorwort widerstrebte dem alten Kunstkenner. Kugler wollte durch die Beschreibung zahlreicher Kunstwerke deren Eigenheiten nebeneinanderstellen und verstand diesen Zugang als denjenigen eines Praktikers.¹⁹ Quandt jedoch war nie an einer Auflistung von Einzelwissen interessiert, sondern suchte diese durch einen großen Gedanken miteinander zu verbinden. Dementsprechend kritisierte er: »Das Werk geht von keiner obersten Idee aus, noch führt es zu einer solchen am Schlusse.«²⁰ Auf den weiteren Seiten der Rezension bemängelte er die oft ungenaue Wortwahl und beanstandete den geographischen Aufbau des Buches, der im Gegensatz zur Chronologie einen ganzheitlichen Ansatz verunmögliche.²¹ Quandt war mit Kuglers Werk überhaupt nicht zufrieden, wie ein Brief an seinen Verleger in Halle zeigt: »Eine Vervollständigung oder hie u da auch Beschäftigung des Einzelnen vorzunehmen, ist bei der Ausdehnung des Werks u der Beschränkung des gegebenen Raumes einer lit[erarischen]: Z[ei]t[ung]: unmöglich u schon die Absicht es zuthun, würde so anmaaßend, wie das Unternehmen des V[er]f[assers], der eine universelle Kunstgeschichte zu schreiben gedachte, da doch das Studium einer Kunst, schon ein ganzes Menschenleben erfordert. Ich habe in der Anzeige mein Urtheil nicht so schonungslos, wie im Vertrauen zu Ihnen, ausgesprochen, aber auch nicht verschwiegen wo meine Überzeugung, die ich aber eben

14 Zum Begriff der »allgemeinen Kunstgeschichte« siehe Karge 2010 (2), S. 88–89, 100–101; Locher 2010, S. 210–212.

15 Quandt 1826 (1), S. VIII: »Keineswegs wird behauptet, daß diese die alleinige Idee sey, nach welcher das Gebäude ausgeführt werden müßte; vielmehr müssen Plane entworfen werden, ehe ein großer Bau nur begonnen wird, und jede Idee kann ihr eigenes Gute haben, ja es wäre nicht einmal zu wünschen, daß nur einmal und von einem Standpunkte aus die Geschichte dieser Kunst construiert würde, indem vielseitigere und von Verschiedenen angestellte Betrachtung durchaus vorteilhaft ist.«

16 Kugler 1842, S. 843–852, Anm. 1.

17 Brief von Quandt an Wilhelm Ambrosius Barth vom 14.1.1830, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 1191, Nr. 575–576.

18 S. a. Schmidt-Burckhardt 2017, S. 15–19, 86–90; Schmidt-Burckhardt 2005, S. 65–81.

19 Kugler 1842, S. IX–XIV. S. a. Karge 2013, S. 5–7; Karge 2010 (1), S. 42; Prange 2004, S. 145; Kultermann 1966, S. 168.

20 Quandt 1843 (3), Sp. 266. S. a. ebd., Sp. 257–258: »Schon dem Plane nach kann und soll man keine Vollständigkeit verlangen [...]. Diese Einheit hätte aber nur in einer Idee erreicht werden können, deren Evolution und Ausgeburt die Geschichte ist, und der Vf. wäre der Schöpfer einer Kunstphilosophie geworden, welche so aus der Kunstgeschichte

hervorgehen musste, wie die Naturphilosophie aus der Naturkunde. Eine solche Idee [...] habe ich nicht darin gefunden; wir werden also wol auch hier nur unter Ganzem so viel als Zusammenhang verstehen und diesen Begriff wieder nur mit Aneinanderreihung erklären müssen.«

21 Kritik an der Wortwahl: »[...] Ideal und Stil kommen ebenfalls nicht selten in ihren schwankenden Bedeutungen vor.« Quandt 1843 (3), Sp. 267. Kritik am Aufbau: »Das erste Kapitel der eigentlichen Kunstgeschichte [...], die Denkmäler des nordeuropäischen Alterthums als Zeugnisse für die ersten Entwicklungsmomente der Kunst, lässt den Plan vermuthen, dass an den Werken der Kunst, abgesehen von Raum und Zeit, die Grade geistiger Entwicklung dargelegt werden sollen. Wenn wir nun aber in dieser Meinung an der Hand des Vf.s von Stufe zu Stufe bis zu den Indiern hinangestiegen und auf dem Gipfel angelangt zu seyn glauben, stürzt er uns dann unerwartet jenseits der Höhe zu den Chinesen hinab.« Quandt sieht sich getäuscht, weil er eine chronologische Abfolge erwartete, welche die Entwicklung der Menschheit darlegen würde. Vom vierten Kapitel an habe er dann »den schlichten geographischen Weg« eingeschlagen, der einen »Entwicklungsgang« nicht ermögliche. Ebd., Sp. 267–268. Vgl. Kugler 1842, S. 3, 96–128. S. a. Locher 2010, S. 77–78; Karge 2010 (2) S. 91–94.

so wenig für untrüglich ausbebe, in Widerspruch mit den Behauptungen des Verfassers steht. Er will viel sagen, Welttheile u Jahrtausende in einen so kleinen Raum zusammenquetschen und doch nicht alles bis zur Unkenntlichkeit zerdrücken. Mühe habe ich nicht gespart u noch viele Studien gemacht, obwohl mir die Gegenstände nicht fremd waren [...].«²²

Quandt verstand seine Aufgabe als Rezensent dahingehend, dass er Aspekte des kritisierten Werks vertiefen, ergänzen oder allenfalls berichtigen wollte. Gleichzeitig widersprach ihm der Kuglersche Anspruch, die gesamte Geschichte der Kunst aller Menschen in einem einzigen Buch zusammenzufassen. Genau dies, glaubte er, wäre nicht zu verwirklichen. Sein vernichtendes Fazit lässt sich einem Brief an Julius Schnorr von Carolsfeld entnehmen: »[...] ein Weiserer als ich, hätte Kuglers Buch in einen Winkel geschleudert, welches eines der wortreichsten u gedankenlosesten Bücher ist, [...], weil es ohne eigene Überzeugung und Urtheil vom Verfasser zusammengelesen u das Gelesene, aber nicht Auserlesene, niedergeschrieben wurde.«²³ Für Quandt war Kuglers *Handbuch* nur eine Kompilation von Vorhandenem, aber nichts Eigenständiges und Neues.

Bereits im Jahr danach veröffentlichte Quandt 1844 eine Rezension zum zweiten großen Überblickswerk der frühen Kunstgeschichte. Darin befasste er sich mit Carl Schnaases erstem Band der *Geschichte der bildenden Künste*.²⁴ Der Anspruch des Werks, das bis 1864 in sieben Bänden erscheinen sollte, ließ ihn hoffen.²⁵ Anders als Kugler beabsichtigte Schnaase, eine Kunstgeschichte zu schreiben, die einer alles vereinenden Idee folgte.²⁶ Aus diesem Grund stellte er dem Werk ein einleitendes Kapitel voran, in das Aspekte der philosophischen Ästhetik einfließen. Auf diesem Gebiet fühlte sich Quandt zu Hause. So kritisierte er zwar zahlreiche begriffliche Probleme der knap-

pen Einführung, war aber grundsätzlich positiv eingestellt und schätzte die Ausführungen zu Sitten und Charakter, Religion und Nation, Geographie und Geschichte, die der Autor des monumentalen Werks in seine geographisch geordneten Kapitel einfließen ließ.²⁷ Er kam zum Schluss: »Wenn der Vf. uns auch nicht immer überzeugt, so geschieht es doch in den meisten Fällen und man könnte sagen, dass seine Aussprüche richtiger sind, als seine Theoreme. Das Dankenswertheste eines solchen gedankenreichen Buches ist, dass es anregt uns selbst über vieles zu fragen und unsere eignen Ansichten zu prüfen.«²⁸

Quandt nahm sich auch des zweiten Bandes an.²⁹ In dieser Rezension wurde der Ton zunehmend negativ und gipfelte in der Ablehnung einer nebensächlichen Aussage Schnaases über Winckelmann: »Schlimmer scheint mir noch das, was der Vf. (S. 300 u. 301.) über Winckelmann ausspricht. Er erklärt dessen Urtheile für veraltet und ungültig und sagt spöttisch: dass der Begründer der Kunstgeschichte sich oft als Dichter zeige u. s. w. [...].«³⁰ Was Quandt hier dermaßen erzürnte, war Schnaases Kritik an einer charakteristischen Eigenschaft Winckelmanns. Dieser hatte durch seinen begeistert-subjektiven Schreibstil die trockene Gelehrtensprache der Kunstkenner des 17. und frühen 18. Jahrhunderts überholt.³¹ Schnaase verortete den so genannten Begründer der Kunstgeschichte in seiner Zeit und hob umso mehr die Errungenschaften der neuen Kunstgeschichte hervor. Quandt empfand dies als Affront, so dass er die Lektüre kurzerhand abbrach und die Rezension in der Hälfte des 533 Seiten starken Buches abrupt beendete: »Von hieraus lassen wir den Vf. allein seinen Weg gehen und ziehn uns still zurück, denn ohne Poesie hat die Kunst und ihre Geschichte kein Interesse für uns, sie würde, um mit Plato zu reden, ein bloßes Nachbilden von Nachbildern der Urbilder

22 Brief vom 25.10.1842, in: Berlin, SMB, Zentralarchiv, Autographensammlung, Mappe 1133, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 15r–16v.

23 Brief vom 21.1.1843, in: SLUB, Mscr. Dresd. n. Inv. 15, Bd. 31, fol. 222v.

24 Quandt 1844 (3), Sp. 689–694, 697–728. Der erste Band handelt von altorientalischer Kunst. S. a. Brief von Quandt an Unbekannt vom 28.1.1844, in: Berlin, SMB, Zentralarchiv, Autographensammlung, Mappe 1133, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 17r–v: »Sie erhalten hier die Recension über Schnaases Kunstgeschichte I. Theil, so gedrängt u so bald, als mir beides möglich war und doch weiß ich nicht, ob Ihnen die Abfassung und die Zeit nicht zu lang scheinen mögen. Ich habe es aber nicht kürzer machen können, denn ein Buch ist leichter geschrieben als gewissenhaft beurtheilt [...].«

25 Quandt 1844 (3), Sp. 689 über das »Zueignungsschreiben als Vorrede«, in: Schnaase 1843, Bd. 1, S. IX.

26 Schnaase 1843, Bd. 1, S. IX: »Mir stand eine andere Aufgabe vor Augen. Dass die Kunst einer jeden Zeit der Ausdruck der physischen und geistigen, sittlichen und intellectualen Eigenthümlichkeiten des Volkes sei [...].« S. a. Kugler 1842, S. X–XI; Kultermann 1966, S. 173–174; Locher 2001, S. 238–240; Karge 2013, S. 9–10.

27 Zum Beispiel Quandt 1844 (3), Sp. 716 über Ägypten: »Der geschichtliche Umriss, welchen der Vf. gibt, ist mit so sicherer Hand gezeichnet, dass die Epochen der ägyptischen Cultur deutlich, und in großen

Maßen gehalten, vor uns liegen.« Siehe Schnaase 1843, Bd. 1, S. 289–333. S. a. Karge. 2010, S. 48; Karge 2010 (2), S. 94–96. Zur Kritik an den ästhetischen Kapiteln »Das Schöne und die Kunst« und »Die Idee des Kunstwerks« siehe Quandt 1844 (3), Sp. 689–694, 697–699. Schnaase 1843, Bd. 1, S. 3–36.

28 Quandt 1844 (3), Sp. 728.

29 Quandt 1844 (3), Sp. 1165–1184, 1189–1192. Darin ging es um griechische und römische Kunst. 1846 folgte die Rezension des dritten Bandes über altchristliche und muslimische Kunst. Quandt 1846 (3).

30 Quandt 1844 (3), Sp. 1192: »Aber noch Eines möchten wir dem Vf. ans Herz legen: – dass keiner die höchsten Meisterwerke ohne dichterische Begeisterung verstehn und ein Kunstkenner werden kann. Der wahre Dichter ist der geborne Kunstkenner.« Vgl. Schnaase 1843, Bd. 2, S. 300–301, wenn auch ohne Spott: »Seit Winkelmans Zeit hat sich unsere Kenntniss des Alterthums [...] bedeutend erweitert und in gleichem Maaße das Kunstgefühl verändert [...]. Der Begründer der Kunstgeschichte hat auch hier wieder, wie so oft, sich selbst als Dichter gezeigt, indem er mit seiner lebenswürdigen Begeisterung dem Werke einen Gedanken unterlegte, der es so viel wie möglich zugänglich machte.«

31 Prange 2004, S. 35–36.

seyn, wenn sie nicht, wie viele andere Weise gesagt haben, eine stumme Poesie wäre.«³²

In dieser emotionalen Reaktion tritt das Generationenproblem zwischen dem älteren Quandt und den jüngeren Schnaase und Kugler deutlich zu Tage. Die Poesie war gemäß Quandts Meinung für die Geschichtsschreibung besser geeignet als eine auf Quellen basierte Methode. Autoren wie Winkelmann waren hierin vorbildlich. Die Poesie als eigenständiges Erzeugnis menschlicher Vernunft sollte die divergenten Entwicklungen der Geschichte optimaler beschreiben können als historische Dokumente. So bemerkte Quandt in Bezug auf Schnaases Widmung an Franz Kugler: »In der an Herrn Dr. und Professor Franz Kugler gerichteten Zueignung, spricht der Verf. die Aufgabe aus, welche die Kunstgeschichte lösen soll. Es ist diese aber eine Fo[r]derung, welche nicht nur an die Geschichte, sondern überhaupt an alles vernünftige Denken gemacht werden kann, dass der Geist, in allem was er betrachtet, sich selbst in seiner Entfaltung erkenne. Es wäre ein eben so vergebliches Bestreben die Welt aus Einzelheiten, aus Sonnenstäubchen aufzubauen, als eine Kunstgeschichte, welche die des Menschengestes zugleich seyn soll, aus Notizen zu Stande zu bringen.«³³

Quandt war sich des Unterschiedes zwischen einer jüngeren Generation von Kunsthistorikern, die vermehrt nach historisch-wissenschaftlichen Kriterien agierte, und der älteren durchaus bewusst. In einem kurzen Aufsatz über das Verhältnis von bildender Kunst und Kunstliteratur, *Der Parallelismus zwischen ausübender Kunst und deren Literatur*, schrieb er 1850: »Man muss bewundern und verehren, was gelehrte Männer hinsichtlich der Verbreitung der Alterthumskunde und besonders deren mythologischen Theils, Chronologie und Nomenclatur, gethan haben. Ebenso ist von Kennern der neuern Kunst deren Geschichte überaus erweitert und berichtigt worden. Vergleicht man diese neusten Werke mit Winkelmanns und Lessings archäologischen Untersuchungen, mit Goethe's jugendlicher Begeisterung für den Münster in Straßburg, den Propyläen und seiner Schilderung Ruisdaelscher Landschaft [...], oder mit Heinse's Briefen aus Düsseldorf, Forsters Ansichten vom Niederrhein, und selbst Fernow's römischen Studien, so zeigt sich eine auffallende Verschiedenheit der Richtungen [...]. Wenn diese letztgenannten Schriften auf die im Kunstwerke

gleichsam latenten Ideen gerichtet sind und deren Entwicklung bezwecken, so zeigen die neueren Untersuchungen über Kunstwerke mehr von einem Eifer für das Sammeln geschichtlicher Nachrichten. Dieser Heißhunger nach Notizen, diese Scheu vor dem Eindringen und die Lust am Auslegen von Kunstwerken, wobei man mehr auf richtige Benennung der Gegenstände, welche vorgestellt wurden, als das Anschauen der Ideen, welche die vorgestellten Gegenstände umfassen, ausging, ist daran Schuld [...], wenn sich nun diese factische und historische Richtung auch in der ausübenden Kunst zeigt. So ist es ein sichrer Beweis, daß der materielle Stoff jetzt ein überwiegendes Interesse hat, welches diese Sphäre des Geistes ganz beherrscht.«³⁴

Es wird hier deutlich, dass sich Quandt zu der älteren Generation zählte. Er vertrat mit ihnen eine universalgeschichtliche Richtung. Kunstgeschichte sollte die Geschichte der menschlichen Vernunft, und wie sich diese in der Kunst manifestierte, ermitteln. Damit unterschied er sich von den kulturgeschichtlichen Zielen der jungen Kunsthistoriker.³⁵ Ihre empiristische Herangehensweise, die bei Kugler stärker ausgeprägt war als bei Schnaase, war für Quandt uninteressant, weil Quellen seiner Ansicht nach im Gegensatz zur poetischen Vernunft keine umfassende Geistesgeschichte erzählen konnten. Doch dieser Ansatz wurde immer unbedeutender. Henrik Karge charakterisiert diesen Wandel in der Methodik als die verlustreiche Ablösung der sich konstituierenden Disziplin von der philosophischen Ästhetik zugunsten einer historischen Analyse der Kunstwerke.³⁶

Dies lässt sich in einer Polemik, die Quandt mit seiner Rezension des ersten Bandes von Carl Friedrich von Rumohrs *Italienischen Forschungen* 1827 bereits ausgelöst hatte, nachvollziehen. Rumohr war einer der ersten, der in italienischen Archiven Quellen zu Künstlern studierte. In der umfassenden Kritik widersprach Quandt zahlreichen ästhetischen Aussagen zum Schönheitsbegriff oder dem Begriff des Kunstwerks.³⁷ Rumohr reagierte pikiert und nahm in mehreren Publikationen und Briefen Stellung. Gegen seinen Rezensenten stichelte er: »Einwendungen dieser Art habe ich jederzeit als erfreuliche und tröstliche Zeugnisse für die Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit meiner Bemühung angesehen, mit den ästhetischen Seifenblasen einen Krieg ganz neuer Art zu führen.«³⁸ Auch andere

32 Quandt 1844 (3), Sp. 1192. Es wären noch weitere Kapitel über griechische Kunst und über die römische Antike gefolgt. Siehe Schnaase 1843, S. VII–X.

33 Quandt 1844 (3), Sp. 689 über das »Zueignungsschreiben als Vorrede«, in: Schnaase 1843, Bd. 1, S. IX.

34 Quandt 1850 (2), S. 61.

35 Zum Begriff Universalgeschichte siehe Zwenger 2003, [s. p.]; Locher 2001, S. 203–212; Nipperdey 1976, S. 42–46 in Abgrenzung zum Begriff der Kulturgeschichte als Geistesgeschichte.

36 Karge 2009, [S. 1]; Prange 2004, S. 95. S. a. Karge 2010 (1), S. 44–46; Karge 2010 (2), S. 89–94.

37 Quandt 1827 (2).

38 Rumohr 1832, S. 53–54; Rumohr 1831, S. 8–11. S. a. Stock 1933, S. 29–30, Anm. 34 und den Brief von Rumohr an Otfried Müller vom 9.1.1835, in: ebd., S. 4. Sehr ungehalten auch in einem Brief an Ludwig Tieck, in: Tieck 1864, Bd. 3, S. 194: »Ein Dienstfertiger [...] hat mir vier Blätter der Literaturzeitung, welche ich sonst nicht lese, zugesandt, worin Quandt (ob unser lieber, guter, viel rauchschmauchender Quandt zu

reagierten erstaunt. Nicolaus Heinrich Julius, ein Berliner Arzt, wunderte sich: »Sollte die mit Quandt unterzeichnete Recension von Rumohr's Italienischen Forschungen in der Hall. Lit. Zeit. wirklich von demselben ganz seyn, so thäte es mir gar sehr leid um die Kunsteinsicht des Hr. v. Q. Obgleich die Künstler schon fühlen, daß es mit dem schwächlichen Wesen der bisherigen Zeit nicht mehr geht, so wird dennoch, vielleicht erst in einem Jahrhunderte, eine Zeit kommen, wo dieses Werk den Kenner der neuen Kunst abgeben wird, wie Winkelmann den der alten.«³⁹

Rumohrs Arbeiten wurden demnach schon früh als zukunftsweisend verstanden. Es wäre nicht einmal das Problem gewesen, dass Quandt dies nicht eingesehen hätte. Schon 1831 sprach er von seinem »sehr guten Freund«, den er immer mehr schätzte, und hängte dessen Porträt in seinem Arbeitszimmer zusammen mit Goethe und Schnorr an eine Wand, weil es »eine nähere Beziehung« zu ihm hatte.⁴⁰ Dennoch verbiss sich der Dresdener in die ästhetischen Ausführungen des Berliner Gelehrten, weil dies sein ureigenes Gebiet war. Die Errungenschaft Rumohrs lag jedoch vor allem darin, ältere Traditionen einer von der Ästhetik geprägten Kunstgeschichtsschreibung mit den neuen empirischen Methoden der Quellenkunde, mithin Anschauung und Methodik miteinander verbunden zu haben.⁴¹

Diese Verbindung suchte Quandt indes kaum. Vielmehr beschäftigte er sich ab den 1830er Jahren zunehmend mit der philosophischen Ästhetik und versuchte sie für Kunstfreunde verständlich zu erklären und für die Kunstbetrachtung zu adaptieren. Dieser alleinige Fokus auf die Ästhetik war jedoch etwas altmodisch. Wie ein Rezensent seiner *Briefe aus Italien* bereits 1830 erkannt hatte, war die Zeit der »reinen

Kunstspeculation« vorüber und neue Erfolge nicht zu erwarten.⁴² Doch Quandts universalgeschichtlicher Ansatz, der ihn nach bestimmten grundlegenden Ideen in der Geschichte der Menschheit suchen ließ, war immerzu auf die Kunst bezogen, eine kritische Abgrenzung von Ästhetik und Kunstgeschichte mithin nicht vorhanden. Für eine kunsthistorische Methodik wäre dies jedoch von großer Wichtigkeit gewesen, denn diese stellte Quellenkritik, Kunstkennerschaft und Ästhetik in ein neues Verhältnis zueinander, wie es sich bei Rumohr bereits abgezeichnet hatte.

Obschon Quandt von der Anschauung des Kunstwerks ausging, war seine philosophisch-ästhetisch geprägte Herangehensweise nicht mehr entwicklungsfähig. Er interessierte sich nicht allzu sehr für Details wie sie Stilkunde und Formanalyse verlangt hätten. Regte ihn ein betrachtetes Kunstwerk zu anschaulichen Gedanken an, spielten künstlerische Details kaum eine Rolle.⁴³ Dennoch war er gerade als Kenner der altdeutschen Kunst sehr anerkannt und sich stilistischer Unterschiede durchaus bewusst. Ikonographische Analysen stellte er immer wieder an.⁴⁴ Umgekehrt war er kaum an textlicher Quellenarbeit interessiert. In seinen Schriften zog er höchstens publizierte historische Dokumente zu Rate. Er setzte sich nie in ein Archiv, wie es Carl Friedrich von Rumohr oder Johann David Passavant taten.⁴⁵ Durch Quandts Anspruch, Kunstgeschichte als Universalgeschichte der Menschheit zu verstehen, spielten auch die wichtig werdenden Epochenstile eine untergeordnete Rolle.⁴⁶ Anstatt des Verhältnisses künstlerischer Stile und Eigenheiten einer Epoche interessierten ihn vielmehr Aufschwung, Höhepunkt und Niedergang von Kunstepochen, weil sich darin die Geschichte menschlicher Vernunft manifestierte.⁴⁷

Dresden?) mir nicht ein Quäntchen Verdienst läßt. Die Absicht, mich mißzuverstehen, hat darin der Unfähigkeit, mich zu verstehen, so treulich die Hand geboten, daß wirklich Harmonie darin ist [...].« S. a. Kat. Lübeck 2010, S. 176; Götz Pochat, »Carl Friedrich von Rumohrs ästhetische Theorie und kunsthistorische Praxis«, in: ebd., S. 225–233.

39 Brief an Johann Georg Keil vom 25.9.1827, zitiert nach Wentzlaff-Eggebert 2009, S. 492.

40 »Ich unterhalte mich jetzt recht viel mit Rumohr [...] u wir sind sehr gute Freunde geworden. Ich schätze den Mann immer mehr.« Brief von Quandt an Louise Seidler vom 17.9.1831, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 187 (SLUB, Mscr. Dresd. h 41, Nr. 4). »Ich habe in meinem Arbeitszimmer, solche Bilder aufgehängt, welche [...] eine nähere Beziehung auf mich selbst haben. [...] Es kommen an dieser Wand Andenken von Personen zusammen, welche im Leben einander nicht begegnen möchten, wie z. B. Göthe u Rumohr u Sie selbst.« Brief von Quandt an Schnorr vom 22.7.1833, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 186v. Diese Aussagen fallen in eine Zeit, als Rumohr in Berlin wegen des dritten Bandes seiner *Italienischen Forschungen* über Raffael massiv kritisiert wurde. Quandt hat sie offenbar nicht rezensiert. Siehe dazu Kat. Lübeck 2010, S. 199–201.

41 Kat. Lübeck 2010, S. 218; Prange 2004, S. 111–112.

42 JALZ 1830, Jg. 26, Nr. 90, S. 234.

43 Quandt 1840 (2), S. 319: »[...] Denn der geometrischen Messung und mathematischen Demonstration entgeht sehr Vieles, was das künstlerisch geübte und geistig gebildete Auge wahrnimmt.«

44 Ein spätes Beispiel, in seiner Fehlinterpretation symptomatisch, in Quandt 1856, S. 57–58 über *Poseidon und Athene* von Garofalo, Gemädegalerie Alte Meister, Gal. Nr. 132: »Es bedarf also für uns keiner Auslegung, was das Bild vorstellt, denn die Schönheit, wo und wie sie sich offenbart, ist ohne Weiteres bedeutend. Wer denn nun durchaus eines Namens bedarf, um bei der schönen Nympe sich einen bestimmten Gegenstand zu denken, mag sie Kirke nennen, bei welcher Poseidon den Odysseus verklagt [...]«. Die Ästhetik der Schönheit steht auch hier vor der Ikonographie. S. a. Brief von Quandt an Julius Hübner vom 3.8.1855, in: Hansestadt Lübeck, Bibliothek der Hansestadt Lübeck, Autographensammlung Hennings: Blaue Kartons. Die Rückweisung von Quandts Vorschlag bei Schäfer 1860, Bd. 1, S. 93.

45 Locher 2001, S. 187–190, 227–233; MKL 2007, S. 320–321, 353–355; Schröter 1990, S. 362–370, 374–377; Kultermann 1966, S. 155–156, 161–164.

46 Karge 2010 (1), S. 49–53; Karge 2010 (2), S. 94–96; Schlink 2002 [1997], S. 3–4. S. a. Prange 2004, S. 161, 210–215; Locher 2001, S. 203–212; Nipperdey 1976, S. 42–46.

47 Locher 2010, S. 71 weist auch bei Kugler dieses dreigliedrige Modell in der Tradition Vasaris nach.

Gelehrter Protagonist einer jungen Disziplin

Quandts Schriften und Briefe zeigen, dass sich der Dresdener Kunstgelehrte trotz Fragezeichen vor allem in Bezug auf seine Methodik den grundlegenden Aspekten, die für die Konstituierung des Faches Kunstgeschichte wichtig waren, gut zuordnen lässt: Seine Zeitgenossen rechneten ihn, bezogen auf die Bezeichnung der Kunstgeschichte als Disziplin, dazu. Seine Rezensionen der kunsthistorischen Publikationen Rumohrs, Kuglers, Schnaases und anderer verweisen auf seine hohe Anerkennung als Kunstgelehrter, der die neuen Werke der Kunstgeschichte zu beurteilen wusste. Seine zahlreichen Bücher und Artikel zu kunsthistorischen Themen, Künstlern und Kunstwerken verdeutlichen, dass er die zeitgenössischen Diskussionen wahrnahm und rezipierte. Darüberhinaus sind bei ihm Ansätze zu einer »allgemeinen Kunstgeschichte« zu erkennen, auch wenn er kein Überblickswerk geschrieben hat.⁴⁸ Wie Carl Friedrich von Rumohr stritt er für ein »anschauliches Denken«, das Bestrebungen in der Geschichte der Kunst nicht als formalisierte »Künstlersprache«, sondern nach dem Vorbild der Natur zu erklären beabsichtigte.⁴⁹ Wie Gustav Friedrich Waagen in Berlin verfolgte er mit seinen Hängungen in der Dresdener Gemäldegalerie eine »sichtbare Geschichte der Kunst«, welche die aktuellsten Diskussionen um chronologische und kunstpographische Hängungen aufgriff.⁵⁰ Gerade hier, aber auch in seiner Konzeptarbeit für das Historische Museum in Dresden, zeigt sich eine frühe Professionalisierung in den Museen, wo mit Quandt nicht ein Künstler, sondern ein Gelehrter die Federführung innehatte.⁵¹ Abschließend seien daher noch einige Faktoren erläutert, die für Quandts Biographie sehr typisch, für eine bleibende Anerkennung als früher Kunsthistoriker wohl aber abträglich waren.

Quandt war ein Kunstkenner mit unsystematischer Bildung. Sie war von Privatlehrern und Selbststudium geprägt, jedoch nie an einer Universität vertieft worden. Adele Schopenhauer formulierte diese Eigenschaft recht offen: »[...] wir fühlen beide [Adele und Arthur Schopenhauer – AR] das Peinliche einer ganz unvollkommen gebliebenen Ausbildung und Richtung seines Wesens, es ist etwas ganz Ungeordnetes, Wildes in seiner Phantasie wie in seinem ganzen Leben.«⁵² Ähnlicher Meinung waren noch andere. 1826 unterschrieben in Rom die Künstler Catel, Koch, Riepenhausen, Rohden, Thorvaldsen, Reinhart und Veit die Streitschrift *Betrachtungen und Meynungen über die jezt in Deutschland herrschende Kunstschreiberei, von Künstlern in Rom* von 1826, die der Architekt Adolf Weissenburg verfasst hatte. Egozentrismus und Unwissenheit, ja »Lüsternheit nach dem Richteramt« wurde den Kunstschriftstellern darin vorgeworfen. Mit fehlerfreier Sprache, aber dürftiger Bildung glaubten sie den Künstlern Vorgaben machen zu dürfen. Dass Kunstschriftsteller wie Quandt hier angesprochen waren, ist deutlich: »Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Bildung der heutigen Kunstschreiber, so geht aus ihren Arbeiten genugsam hervor, daß sie größtentheils aus Leuten bestehen, welche sich eine kurze Zeit in Italien aufgehalten, (wir kennen diese Herren meist persönlich, und wissen sehr gut, wie viel sie auf der Geisteswage wiegen,) oder die in ihrer Vaterstadt Gelegenheit haben, einigen Umgang mit Künstlern zu unterhalten, in keinem Fach aber, weder in der Kunst, noch in der Wissenschaft etwas tüchtiges Selbstständiges geleistet haben.«⁵³ Bezeichnenderweise richtete sich der Aufsatz nicht gegen Autoren der Kunstgeschichte oder Archäologie, die »ohnedis mehr dem Gebiete der Wissenschaft an[gehören]«, sondern gegen Kunstliebhaber und deren Beurteilung des künstlerischen Wertes von Kunstobjekten.⁵⁴ In

48 Zum Begriff der »allgemeinen Kunstgeschichte« siehe Karge 2010 (2), S. 88–89, 100–101; Locher 2010, S. 210–212.

49 Prange 2004, S. 111–118. S. a. Locher 2001, S. 227–233.

50 Prange 2004, S. 129–137.

51 Bis 1882 mit Karl Woermann ein erster Kunsthistoriker anstelle eines Künstlers die Direktion der Dresdener Gemäldegalerie übernahm, sollte es indes noch Jahrzehnte dauern. Zur Professionalisierung der Museen siehe Weddigen 2008, S. 54–65; Kat. Frankfurt 1994, S. 29–34.

52 Zitiert nach Kat. Leipzig 1997, S. 17.

53 AZ 1826, Beilagen Nr. 119–121, S. 473–482, hier S. 477. Die Künstler hatten Quandt eine Rezension der Dresdener Akademieausstellung von 1825 zugeschrieben. Brief von Schnorr an Quandt vom 2.11.1826, in: München, Bayerische Staatsbibliothek, Autograph Schnorr von Carolsfeld, Julius; Schnorr 1886, S. 519–520. Quandt reagierte nicht auf das Pamphlet und nahm nur in einer Antwort an Schnorr Stellung: »Dabey fällt mir eben ein, daß d[ie] Künstler in Rom uns verboten haben über Kunstgegenstände zu sprechen u da nun das Sprechen nichts anders ist als laut oder schriftlich zu denken, so ist also das Denken darüber auch verboten. In der allgemeinen Zeitungen haben sich diese Herren mit eigner Machtherrlichkeit zu ihren eignen Rich-

tern nur eingesetzt. Ich möchte aber wohl wissen ob Koch u Catel von einander Belehrung, Satz, Urtheil annehmen möchten oder Rohden u Reinhardt? Ferner ob das Urtheil dieser Künstler über einander, nicht vielleicht noch einseitiger ausfallen möchte, als das eines Mannes, dessen Geist die Richtung gewonnen hat, das auf Begriffe u Ideen zurückzuführen, was die Kunst in Anschauungen und anschaulich zusammenfasst. Ferner sollten diese Künstler doch nicht vergessen, was sie den Schriften des Fernow, Wackenröder, Tiek, Spät [Balthasar Speth – AR] u Schorn schuldig sind, denn ohne diese u ohne dass Philosophen u Dichter die Welt durch ihre Werke zum Genuß der Kunst vorbereiteten, hätten diese Künstler schwerlich Eingang gefunden, da durch die Wissenschaft der Kunst die Lantze gebrochen wird.« Undatiert Brief an Schnorr [März/August 1826], in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 132r. S. a. Noack 1907, S. 214.

54 AZ 1826, Beilage Nr. 119, S. 473. 1833 erschien eine ähnliche Schrift von Reinhart: »Drei Schreiben aus Rom gegen Kunstschreiberei in Deutschland«, Dessau 1833; Stolzenburg 2012, S. 84; Kat. Hamburg/München 2012, Kat. Nr. 245, S. 354. S. a. Prange 2004, S. 28–29.

der Tat war Quandt nie an einer Bildungsinstitution als Wissenschaftler tätig oder unterrichtete an einer höheren Schule Kunstgeschichte – ausgenommen eine interimistische Vorlesung über Ästhetik an der Dresdener Kunstakademie im Jahr 1843.⁵⁵ Seine privat betriebene Bildung und Forschung war der fortdauernden Wertschätzung seiner Arbeit sicherlich abträglich.

Ein weiterer Faktor, der zu einem Vergessen von Quandts kunsthistorischen Errungenschaften geführt haben könnte, lag wohl in seiner auf finanziellem Reichtum begründeten Unabhängigkeit. Der Kauf des Rittergutes in Dittersbach 1830 ist dafür bezeichnend. Hier konnte er sich in kleinem Rahmen mit Land und Leuten, Kultur und Arbeit beschäftigen. Über die Einrichtung des Landschaftsparks hinaus lag sein Fokus auf der ökonomischen und sozialen Entwicklung des Landgutes. Dies erforderte viel Zeit, die ihm für eine regelmäßige Arbeit als Kunstgelehrter fehlte. Quandts Unabhängigkeit ermöglichte es ihm, nur das zu tun, was ihn interessierte. Dies führte zu einer gewissen Verzettlung, was er selber feststellte: »[...] Literarische Arbeiten forderten Zeit und Fleiß u dabei wollte ich auch das Leben genießen, bauen, reisen, meine Güter verwalten u außerdem noch meine Pflichten gegen die Academie erfüllen. Durch diese zersplitterte Thätigkeit habe ich mehr unterlassen als gethan.«⁵⁶ Quandt konnte es sich leisten, Kunstgelehrter zu sein, ohne einem Einkommen nachgehen zu müssen. Dadurch musste er nie ein Amt übernehmen oder einen Beruf ausüben und konnte sich in den Dresdener Museen oder in der Kunstakademie zeitlich begrenzt engagieren. So entging ihm aber auch die Möglichkeit, eine Institution kraft seines Amtes und seiner Arbeit nachhaltig zu prägen.

Quandt zählt dennoch zu einer Generation von Kunstgelehrten, die für die junge Disziplin fruchtbar gewirkt haben. Er gehörte zu den umsichtigen Mäzenen der Nazarener in Rom und verhalf ihnen und nahestehenden Künstlern in Sachsen zu einer Plattform. Er glaubte an die Wirkmacht der Kunst und vor allem der Historienmalerei in der Gesellschaft und förderte sie nach Kräften im Sächsischen Kunstverein. Er schrieb als anerkannter Kenner über altdeutsche Kunst und machte sie so bekannt. Im Königlichen Altertumsverein lenkte er den Blick auf die regionale Kunstgeschichte des Mittelalters und schob Maßnahmen zur Erhaltung sächsischer Kunstwerke an. Seine eigene Kunstsammlung präsentierte er einem breiten Publikum noch zu Zeiten, als die öffentlichen Museen Dresdens selten zugänglich waren. Seine mehr als dreitausend Blätter zählende Graphik- und Zeichnungssammlung dienten ihm zum Studium und zur Erläuterung der europäischen Kunstgeschichte. Seine Gemälde präsentierte er gelehrt und kenntnisreich. Als Mitglied der Galeriekommission setzte er sich für die Erhaltung der Königlichen Gemäldesammlung ein, kämpfte an vorderster Front für einen neuen Museumsbau und organisierte einen für die Besucher der Gemäldegalerie anschaulichen und nachvollziehbaren Rundgang durch die Museumssäle. Schließlich war er einer der ersten, der mit der Bemalung des Belvedere in Dittersbach Goethe ein Denkmal setzte. Mit diesem verehrte er weniger den Weimarer Dichter als die Kunst, deren Werke für ihn die Geschichte der menschlichen Vernunft darstellte. Zu seiner eigenen Ehre prangte bereits im Jahr seines Todes ein Relief-tondo von Ernst Rietschel an der Fassade der Kunstakademie (Abb. 128) – als Denkmal für einen gebildeten kunstbeflissenen Menschen, für Johann Gottlob von Quandt.⁵⁷

55 Als Vertretung für den verstorbenen Heinrich Hase, bevor dessen Nachfolger sein Amt antrat. Brief von Quandt an Friedrich Gottlieb Welcker, 20.5.1850, in: Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Dezernat 5 / Abt. Handschriften und Rara, Autographensammlung, S 685 (NL Welcker), Brief 3. S. a. Quandt 1844 (1).

56 Brief von Quandt an Unbekannt vom 4.3.1843, in: Berlin, SMB, Zentral-

archiv, Autographensammlung, Mappe 1133, Quandt, Johann Gottlob von, fol. 19r–20r. Der Brief steht im Kontext einer Anfrage für Beiträge in der Jenaischen Literaturzeitung, für die er zwanzig Jahre zuvor geschrieben, lange aber nichts mehr publiziert hatte.

57 Wilmowsky 2017, WVZ 185.2, S. 767–768.



128 Ernst Rietschel, *Johann Gottlob von Quandt*, 1859, Bronze, Dm: 63,5 T: 8 cm, Dresden, SKD, Skulpturensammlung, Inv.-Nr. ZV 3193

Augen sind der Thule Spiegel
Und die Lippen spieglein ein
Wenn sie spieglein der Thule Spiegel,
Freunde sehen was sie spieglein.

Alte Art' ist unterfaltet
Lang mit fester freunde Bild,
Dann freunde geistalt
Alle freunde auf und mild.

Leipzig
30. Juli
1829.

Johann Gottlob von Quandt.

Primärquellen und Sekundärliteratur

Abkürzungen

AZ

Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Studienausgabe, hrsg. v. Karlheinz Barck et al., Stuttgart/Weimar: C, 2010.

FA

Allgemeine Zeitung, Augsburg/Stuttgart/Tübingen: J. G. Cotta, 1798–1925.

GSA

Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe*, hrsg. Friedmar Apel et al., 40 Bde., Frankfurt a/M: Deutscher Klassiker Verlag, 1987–1999.

MA

Goethe- und Schiller-Archiv, Klassik Stiftung Weimar.

gta Archiv / ETH Zürich

Archiv des Instituts für Theorie und Geschichte der Architektur, Eidgenössische Technische Hochschule Zürich.

HSTADD

Sächsisches Staatsarchiv, Abteilung Hauptstaatsarchiv Dresden.

JALZ

Jenaische Allgemeine Literaturzeitung, gegründet von Johann Wolfgang von Goethe und Christian Gottlob Voigt, Jena/Leipzig: Literaturzeitung und Kurfürstlich-Sächsische Zeitungsexpedition, 1804–1841 [Internetressource: Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, Projekt journals@UrMEL, zs.thulb.uni-jena.de, letzter Zugriff: 17.9.2018].

KB

Kunst-Blatt. Beilage zum Morgenblatt für gebildete Stände, hrsg. v. Ludwig Schorn, Stuttgart: Cotta, 1816–1849.

MA

Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hrsg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm, 21 Bde. [33 Teilbände], München/Wien: Carl Hanser, 1985–1998.

MdbK

Museum der bildenden Künste, Leipzig, Archiv.

MKL

Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, 2. Aufl. [Erstausgabe: 1999], hrsg. v. Peter Betthausen et al., Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2007.

NL

Nachlass.

PrAdK

Preußische Akademie der Künste, Historisches Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

RK

Rüstkammer Dresden.

SKD

Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

SLUB, Mscr. Dresd.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Handschriftenabteilung.

SMB

Staatliche Museen zu Berlin.

ThSA, FaL

Thüringisches Staatsarchiv Altenburg, Familienarchiv Lindenau.

ThULB, HSA

Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Jena, Handschriftenabteilung.

Quandt-Autographen in Archiven und Bibliotheken

Der schriftliche Nachlass von Quandt und seiner Familie gilt als verschollen (siehe Kap. Einführung. Forschungsstand und Quellen). Nachfolgend werden alle Signaturen konsultierter Autographen bis auf Dossierstufe (Mappe, Schachtel, Kapsel, etc.) oder Dokumentenstufe nachgewiesen. Es handelt sich dabei vorwiegend um Archivverweise auf Autographen von Quandt. Einige Bestände enthalten auch Briefe anderer Korrespondenten an Quandt oder solche, die ihn erwähnen. Ebenfalls hier aufgeführt ist die edierte Korrespondenz zwischen Quandt und Goethe. Diese Zusammenstellung entspricht dem aktuellen Stand der Recherchen und ist nicht abschließend.

Briefeditionen

»Von den herrlichsten Kunstwerken umgeben...«.
Der Briefwechsel zwischen Johann Wolf-

gang von Goethe und Johann Gottlob von Quandt, hrsg. v. Walter Schmitz und Jochen Strobel, Dresden: Thelem Universitätsverlag, 2001.

Hermann Uhde-Bernays, *Goethe, Johann Gottlob von Quandt und der Sächsische Kunstverein. Mit bisher ungedruckten Briefen des Dichters*, Stuttgart: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1878.

Archive und Bibliotheken

Altenburg, *Thüringisches Staatsarchiv (ThSA)*
Familienarchiv Lindenau, Nr. 13
Familienarchiv Lindenau, Nr. 15

Berlin, *Preußische Akademie der Künste (PrAdK), Historisches Archiv*
Pers. BK 401 Quandt
118 Gutachten über wissenschaftliche und Kunstgegenstände
136 Ernennung von ordentlichen, außerordentlichen und Ehrenmitgliedern
212a Kunstaussstellungen

Berlin, *Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung*
Sammlung Adam, NL 141/72, Quandt, Johann Gottlob v.
Sammlung Darmstaedter, Sign. 2b 1821 (8), Ebert, Friedrich Adolf
Sammlung Darmstaedter, Sign. 2i 1826 (3), Quandt, Johann Gottlob von
Sammlung Härtel, Quandt, (Johann) Gottlob
Nachlass Sayn-Wittgenstein, K. 7, Quandt, Johann Gottlob von

Berlin, *Staatliche Museen Berlin (SMB), Zentralarchiv, Autographensammlung*
Mappe 940/2
Mappe 1133, Quandt, Johann Gottlob von
Nachlass Rauch XI.3. Briefe von: Böttiger, 1822–1832
Nachlass Johann Gottfried Schadow, NL Sw 182

Bonn, *Universitäts- und Landesbibliothek Dezernat 5 / Abt. Handschriften und Rara, Autographensammlung*
Kiste 86
S 685 (Nachlass Welcker)

Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg
A.V.1068,(1),1

Dortmund, Dortmund, Stadt- und
Landesbibliothek
Atg. Nr. 8707

Dresden, Sächsische Landes- und Universitäts-
bibliothek, Handschriftenabteilung (SLUB,
Mscr. Dresd.)

App. 26

App. 70

App. 130

App. 184

App. 204

App. 232

App. 278

App. 310

App. 393

App. 416, Bd. 12

App. 506

App. 513

App. 1191

App. 1391

App. 2122 Grundlinien zur Bearbeitung der
Schönheitslehre als Wissenschaft, angewen-
det auf Form, Hell und Dunkel, und Farbe:
Heft A-I / Johann Gottlob von Quandt [mut-
maßl. Verf.], [um 1830].

Aut. 2148

D. 410, I (Sammlung »Briefe an Familie Keil«)

Dd. 209

Depositum Schnorr: Pos.13(2)

e 91, XI, S. 297/98

e 98, I / II

h 20, Seidemanns Korrespondenz, Bd. 7

h 21 Bd. 22, Nr. 134–147

h 33, II, Nr. 198

H 37, Bd. 151

h 41

L 224, Bd. IV, Nr. 11

n Inv. 8, Bd. 1 (Nachlass Schnorr von
Carolsfeld)

n Inv. 8, Bd. 2 (Nachlass Schnorr von
Carolsfeld)

n Inv. 15 Bd. 31 (Nachlass Schnorr von
Carolsfeld)

n Inv. 15, Bd. 32 (Nachlass Schnorr von
Carolsfeld)

n Inv. 77 I, 9, 164, 173 (enthält das Tagebuch
Clara Bianca von Quandt)

R 52 n 189–203

R 140 m (enthält Quandts Testament)

R 230 c

R 265 b, Bd. 1–3

s 1156

t 2877–2879

u 341

w 84

Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv
(HStADD)

10025 Geheimes Konsilium, Loc. 4742, Die
Oberaufsicht über die Kunst- und wissen-
schaftlichen Sammlungen betr. 1829

10711 Ministerium des Kgl. Hauses, Loc. 19,
Nr. 1

11125 Ministerium des Kultus und öffentlichen
Unterrichts 1576–1945, 19243 Historisches
Museum 1856–1866

11125 Ministerium des Kultus und öffentlichen
Unterrichts, Nachtrag, N 40, Acta die Ober-
aufsicht über die wissenschaftlichen u. Kunst
Sammlungen betreffend. 1829–1933

11126 Kunstakademie, Nr. 94

11126 Kunstakademie, Nr. 96

12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 3
(neu: 755)

12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 43

12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 9

(neu: 763)

12508 Sächsischer Altertumsverein, Nr. 12

(neu: 781)

12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 1

12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 2

12509 Sächsischer Kunstverein, Nr. 3

12881 Genealogica v. Quandt, Nr. 4099

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Archiv
der Rüstammer (SKD, RK)

HStADD 13458 SKD, RK, o. Nr. [5]

HStADD 13458 SKD, RK, Nr. 6

HStADD 13458 SKD, RK, Nr. 38b

HStADD 13458 SKD, RK, Nr. 46

HStADD 13458 SKD, RK, Lieber-Nr. 77–88, 90,
92–93

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Archiv
der Staatlichen Kunstsammlungen (SKD)

HStADD, 13458 SKD, Nachlass Posse, Nr. 27,
Nr. 29, Nr. 30 (Abschriften aus den Akten

der Generaldirektion der Königlichen Kunst-
sammlungen, Originale als Kriegsverlust,
genaue Hinweise über die ursprünglichen
Originalakten in den Fußnoten)

HStADD, 13458 SKD, 01/GG Altbestand
Gemäldegalerie Dresden 1846–1944 (1968),
Nr. 8, Bd. 1

HStADD, Ministerium für Volksbildung,
Nr. 18909/1, Acta die Erbauung eines neuen
Museums betr. Bd. 1, 1838–1839

Dresden, Stadtarchiv

Acta die Verwaltung der Sparkasse zu Dres-
den betr., 1824, A. XIII.176c, Vol. III

Acta die Tiedge Stiftung betreffend, Vol. I,
1842, B.XIb.24.

Acta die Schillerstiftung betreffend, 1855,
B.XI.b.3, Vol. II

Düsseldorf, Goethe-Museum
Inv. o

Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek
Johann Christian Senckenberg
Nachlass Johann David Passavant, Ms. Ff. J. D.
Passavant, A. II. e, Nr. 581–588
Nachlass Arthur Schopenhauer, Na 50,
193–195

Freiburg im Breisgau, Universitätsbibliothek
Schemann NL 12/2588

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek
Carl von Ossietzky
CS 10: Quandt

Heidelberg, Universitätsbibliothek
Sign. Heid. Hs. 2751 C85

Jena, Thüringer Universitäts- und
Landesbibliothek
HSA, Aut. W. M. v. Goethe, Nr. 1166

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek,
Autographen
K 703

Krakau, Polen, Biblioteka Jagiellońska [nachfol-
gende Bestände vor 1945 in der Sammlung
Autographa der Preußischen Staatsbiblio-
thek Berlin]
Autographen Sammlung Boisserée
Autographen Sammlung Quandt
Autographen Sammlung Varnhagen

Leipzig, Museum der bildenden Künste, Archiv
(MbdK)
Kunst – 1. Die Bildung eines Vereines der
Kunstfreunde in Leipzig [betr.] (Kunstverein –
Sonnabend-Gesellschaft), 1824–1826
Kunst – 2. Acta die Sonnabends Gesellschaft
oder den Verein der hiesigen Kunstfreunde,
betr., von Dr. L. Puttrich, 1828–1831
Kunst – 4d. Acta die Direction des Leipziger
Kunstvereins betr., 1837
Kunst – 6. Kunstverein. Correspondenz über
die Hauptausstellung. 1845
Kunst – 8. Kunstverein und zwar die laufen-
den Geschäfte betreffend, 18[48]
Kunst – 9. Acta des Leipziger Kunstvereins das
städtische Museum betr. Sept. 1861–Dec. 1864
Kunst – 10. Acta des Leipziger Kunstvereins
Protocolle enthaltend. 1861–1871
Dokumente u. Correspondenz das Verzeich-
nis der Kunstwerke des städtischen Museums
betreffend, [1887]–1896

Leipzig, Stadtarchiv
Leipziger Kunstverein (Kunst=Verein. Corres-
pondenz), 1845–1846, Sign. Nr. 118

Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum
Handschriftensammlung, Gruppe: Gelehrte,
Einzelbezeichnung: Quandt, Joh. Gottlob v. an
die Kgl. Bayrische Akademie. Dittersbach, den
10. Sept. 1835

Leipzig, Universitätsbibliothek
Hirzel B 556 (Quandt)
Liebeskind IV, Quandt, Johann Gottlob von
Nachlass 255, C 237, Quandt, von
Sondersammlungen 42
215, Quandt, Johann Gottlob von
232, Quandt, Johann Gottlob von
393, Quandt, Johann Gottlob (2)
394, Quandt, von

Lübeck, Bibliothek der Hansestadt Lübeck
Autographensammlung Hennings: Blaue
Kartons

Marbach Deutsches Literaturarchiv
Cotta-Archiv (Stiftung der Stuttgarter
Zeitung)

München, Bayerische Staatsbibliothek
Autograph Humboldt, Wilhelm von, Nr. 3
Autograph Overbeck, Friedrich
Autograph Quandt, Johann Gottlob von
Autograph Schnorr von Carolsfeld, Julius
E. Petziana V, Quandt, Johann Gottlob von

Nürnberg, Historisches Archiv des Germani-
schen Nationalmuseums
Autographen Böttiger K. 21
Autographen K. 27
Autographen K. 55

Stanford CA, Stanford University Libraries,
Departement of Special Collections
Mo475, German Artists, Box I, Folder 32:
Quandt

Tartu Ülikool (Universität Tartu, Estland)
Friedrich Ludwig Schardiusse autograafide
kollektsoon [3115], Sch 2336 [Internetressour-
ce: <http://hdl.handle.net/10062/12090>, letzter
Zugriff: 29.8.2018]
Kirjad Karl Morgensternile. 18. kd. [88], F 3,
Mrg CCCXLII, kd.18, l.235-236 [Internetres-
source: <http://hdl.handle.net/10062/22417>,
letzter Zugriff: 29.8.2018]

Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Klassik
Stiftung Weimar (GSA)
Nachlass Schorn, 85/24,11

Wien, Kunsthandel
Antiquariat Inlibris, Wien, [https://inlibris.at/
de.html](https://inlibris.at/de.html) [letzter Zugriff: 27.8.2018]

Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule
(ETH), Institut für Geschichte und Theorie
der Architektur, Archiv (gta-Archiv)
20-K-1937-9-10
20-K(DD)-1849-07-07:2
20-K-1849-07-11
20-K-1849-07-12
20-K-1849-07-17(S)
20-K-1849(S):1
20-K-1849(S):2

Kommentierte Bibliographie der publizierten Quandt-Schriften

Bei nachfolgender Bibliographie der publizierten
Schriften Johann Gottlob von Quandts handelt
sich um eine Zusammenstellung aller Bücher,
Aufsätze und Rezensionen, die eruiert werden
konnten. Vor allem in lokalen Zeitungen Dres-
dens und Leipzigs dürfen noch weitere Artikel
erschienen sein, wie einige Bemerkungen in den
Quellen vermuten lassen. Darüber hinaus sind
hier die posthum erschienenen Auktionskatalo-
ge seiner Sammlung sowie die nach seinem Tod
erschienene, autobiographische Schrift über sei-
ne Begegnungen mit Goethe aufgeführt. Wenn
mehrere Schriften in einem Jahr erschienen
sind, werden diese durch in Klammern gestellte
Ziffern hinter den Sigeln identifiziert.

Quandt hat eine Vielzahl von Büchern und Arti-
keln verfasst. Sie erschienen als selbstständige
Publikationen oder als Artikel in bekannten Zeit-
schriften, unter anderen Ludwig Schorns *Kunst-
blatt*, die *Zeitschrift für die elegante Welt*, der
Musen Almanach von Johann Amadeus Wendt,
Carl August Böttigers *Artistisches Notizenblatt*
oder das *Journal des Luxus und der Moden* von
Friedrich Johann Justin Bertuch. Quandts Ver f-
fentlichungen werden hier in ihrer thematischen
Breite kurz charakterisiert. Um das Verweissys-
tem mit Sigeln in den Anmerkungen der Studie
nicht zu verunkl ren, wird auf eine Einteilung
der Quandt-Bibliographie nach Themen ver-
zichtet. Nachfolgend werden den einzelnen
Bereichen nur die entsprechenden Sigel in chro-
nologischer Reihenfolge beigegeben, gefolgt
von einem kurzen Kommentar. Die vollständigen
Literaturangaben sind in der anschließenden,
chronologisch geordneten Bibliographie der
publizierten Quandt-Schriften erschlossen.

Kunsthistorische Schriften

Quandt 1811; Quandt 1812; Quandt 1815;
Quandt 1816 (2); Quandt 1818 (2); Quandt
1820 (3); Quandt 1822; Anonym [Quandt]
1826; Quandt 1826 (1); Quandt 1826 (2);
Quandt 1826 (3); Quandt 1826 (4); Quandt
1829 (4); Quandt 1831 (1); Quandt 1832 (1);
Quandt 1830–1833; Quandt 1839 (1); Quandt
1839 (2); Quandt 1840 (2)

Die meisten Publikationen von Quandt entfielen
auf Themen zur Kunstgeschichte. Es fällt dabei
auf, dass diese in den 1810er bis 1830er Jahren
erschienen sind. In den kunsthistorischen
Schriften behandelte Quandt größtenteils alt-
deutsche Kunst und Künstler mit einem wieder-
holten Fokus auf deren Relikte in Sachsen. Im
Sinn seiner Bemühungen um einen Ausgleich
der nördlichen und südlichen Kunstschriften sind
die Aufsätze über Raffael und die altitalienische
Kunst einzuordnen. 1826 erschien zudem sein
erfolgreicher *Entwurf zu einer Geschichte der
Kupferstecherkunst und deren Wechselwirkun-
gen mit anderen bildenden Künsten*, mit der
Quandt seinen guten Ruf als früher Kunsthisto-
riker begründete.

Schriften über zeitgenössische Kunst und Künstler

Quandt 1817; Quandt 1818 (1); Quandt 1820 (1);
Quandt 1820 (4); Quandt 1821; –t. [Quandt]
1822; Quandt 1823; Quandt 1824; Quandt 1834
(2); Quandt 1834 (3); Quandt 1838 (1); Quandt
1843 (2); Quandt 1846 (4); Quandt 1848

Quandt schrieb von den späten 1810er bis in die
1840er Jahre wiederholt über zeitgenössische
Künstler sowie über die akademischen Kunst-
ausstellungen. Dennoch ist es erstaunlich für
einen Förderer seiner Zeitgenossen, wie wenig
der Dresdener Kunstgelehrte letztlich über die
Kunst seiner Zeit geschrieben hat. Betrachtet
man die Themen, so lässt sich ein ausgespro-
chen selektives Interesse feststellen, dass sich
einmal mit Landschaftsbildern, dann wieder mit
Historien oder gar mit Dioramen beschäftigt.

Schriften zur K nstlerausbildung

Quandt 1826 (1); Quandt 1829 (1)

Quandts Interesse an guter, zeitgenössischer
Kunst äußerte sich auch darin, dass er zwei
Schriften der K nstlerausbildung widmete.
Nicht zuletzt deshalb trat er ab 1836 als neues
Mitglied im so genannten Akademischen Rat
der Dresdener Kunstakademie ein. Der Aufsatz
von 1826 wurde sogar ins Niederländische
 bersetzt.

Schriften zur Konservierung und Restaurierung

Quandt 1816 (1); Quandt 1820 (2); Quandt
1827 (1); Quandt 1828 (1); Quandt 1842

Während vieler Jahre engagierte sich Quandt
für einen Galerienebau in Dresden. Das alte
Stallgebäude am Jüdenhof war für die kostbaren
Gemälde nicht mehr geeignet, Hitze, Ruß und
Staub belasteten die Kunstwerke. Aus diesen
Gründen befasste sich Quandt vertieft mit Res-
taurierungs- und Konservierungsfragen. Beson-

ders trat er für die Restaurierung von Raffaels Sixtinischer Madonna durch den Römer Pietro Palmaroli ein.

Museologische Schriften

Quandt 1841; Quandt 1846 (1)

Mit dem Eintritt in die neu gegründete Galeriekommission befasste sich Quandt zunehmend mit Hängungsfragen, so mit den Vorteilen der chronologischen Präsentation. Besonders innovativ ist seine Schrift zu der neuen Gemäldebeschilderung, dank der die Besucher der Gemädegalerie Künstlernamen und Bildtitel rasch erfassen konnten.

Museums- und Sammlungsführer

Kat. Quandt 1824; Quandt 1834 (1); Quandt/Schulz 1848; Kat. Quandt 1853; Quandt 1856

Bereits 1824, nicht lange nach seiner Niederlassung in Dresden, veröffentlichte Quandt einen knappen Führer durch seine eigene Sammlung. Es zeigt sich darin sein Anliegen, Kunstwerke interessierten Besuchern zu erläutern. Später folgte ein Führer durch die Privatsammlung altmeisterlicher Kunstwerke von Bernhard August von Lindenau in Altenburg und ein Katalog seiner eigenen graphischen Sammlung mit programmatischer Einführung. Aufgrund von Quandts Aufgaben für die königlichen Museen entstanden Wegleitungen durch die neuen Präsentationen im Historischen Museum und in der neu erbauten Sempergalerie.

Ästhetische und kunsttheoretische Schriften

Quandt 1830 (1); Quandt 1844 (1); Quandt 1847; Quandt 1850 (2)

Quandt schrieb einmal, er habe sich im fortgesetzten Alter zunehmend mit der philosophischen Ästhetik auseinandergesetzt. Dennoch halten sich Bücher und Aufsätze hierüber in überblickbaren Grenzen. Seine ästhetischen Axiome integrierte er vielmehr in verschiedenste Publikationen und stellte sie in den Kontext seiner Kunstbetrachtungen. Dennoch schrieb er zwei Schriften über die Ästhetik: die *Briefe aus Italien* von 1830 und die *Vorträge über Ästhetik für bildende Künstler* von 1844. Der konversierende Charakter der *Briefe* und die aus seinen Vorlesungen an der Akademie der bildenden Künste in Dresden hervorgegangenen *Vorträge* deuten an, dass der Kunstschriftsteller für seine Ästhetik ein breites Zielpublikum vor Augen hatte.

Buchrezensionen

Quandt 1827 (2); Quandt 1829 (2); Quandt 1829 (3); Quandt 1830 (3); Quandt 1831 (3); Quandt 1831 (4); Quandt 1832 (2); Quandt

1840 (3); Quandt 1840 (4); Quandt 1843 (3); Quandt 1844 (3); Quandt 1845; Quandt 1846 (3); Quandt 1850 (3); Quandt 1853 (3)

Quandt schrieb von den 1820er bis in die 1850er Jahre regelmäßig ausführliche Rezensionen zu neu erschienenen, vorwiegend kunsthistorischen Werken. Die Themen der besprochenen Bücher reichen von der Ölmalerei über Glasgemälde bis hin zur Baukunst. Quandt rezensierte unter anderem Bücher von Aloys Hirt, Karl Friedrich von Rumohr oder Carl Gustav Carus. Von besonderem Interesse für seine Rolle als früher Kunsthistoriker erscheinen seine Buchbesprechungen der ersten kunsthistorischen Überblickswerke von Franz Kugler und Carl Schnaase.

Reiseberichte

Quandt 1816 (3); Quandt 1819; Quandt 1843 (1); Quandt 1846 (2); Quandt 1850 (1); Quandt 1853 (1); Quandt 1853 (2)

Quandts Reiseberichte unterteilen sich in zwei Phasen. Neben einem kurzen Aufsatz über eine Reise nach Nürnberg veröffentlichte er 1819 seinen dreibändigen Text über die Italienreise von 1813, seiner Grand Tour. In den 1840er Jahren erschienen Beschreibungen seiner Reisen nach Schweden, Südfrankreich und Spanien. Letztere beide wurden anfangs der 1850er Jahre sogar ein zweites Mal aufgelegt. Während der erste Reisebericht über die Grand Tour noch geprägt von seiner Italienbegeisterung ist, kennzeichnen sich die späteren Reisen durch ein nunmehr breit gefächertes Interesse an anderen Kulturen. Dies zeigt sich auch an den Reisezielen, die in jener Zeit nicht eigentlich zu den Haupttrouten deutscher Kunstreisender zu zählen sind.

Philosophische und politische Schriften

Quandt 1826 (1); Quandt 1854 (1); Quandt 1857; Quandt 1859 (1)

Basierend auf seiner fortwährenden philosophischen Lektüre erarbeitete Quandt in seinen letzten Lebensjahren Synthesen zu Themen der Politik und Philosophie. Sie sind geprägt vom Versuch, verschiedene Denkschulen miteinander zu vereinen. Ein früher Artikel über die Aufgaben der Kunst in einem Staat, die Quandt 1826 seiner *Geschichte der Kupferstecherkunst* angefügt hatte, wurde 1828 ins Niederländische übersetzt.

Schriften aus dem Kontext von Quandts Rittergut Dittersbach

Quandt 1836; Quandt 1838 (2); Quandt 1844 (2); Quandt 1846 (5); Quandt 1859 (2)

Der Rittergutsbesitzer Quandt trat als aufgeklärter Bildungsbürger mit Adelstitel auf. Er versuchte nicht nur, ökonomische Prozesse zu

optimieren, sondern auch das soziale Wohl und die Bildung seiner Untertanen zu verbessern. Über seine erstaunlich frühen Bemühungen um Sparkassen für die kleinen Leute oder Turnunterricht für Jugendliche hinaus schlugen sich einige seiner Anliegen auch in Publikationen zur Landwirtschaft, zur Sprachbildung oder zur Kinderhilfe nieder.

Gedichte, Reden, Erzählungen

Quandt 1830 (2); Quandt 1831 (2); Quandt 1833; Quandt 1840 (1); Quandt 1854 (2)

Quandt veröffentlichte einige Gelegenheitsdichtungen zu Kunstwerken alter Meister. Ebenso publizierte er Reden und Gesänge, die er aus Anlass verschiedener Bauten in seinem Rittergut geschrieben hatte. 1854 erschien ein Band mit fiktiven Erzählungen aus dem »Herbarium der Erfahrungen« eines Herrn Kauz, die dieser einer Abendgesellschaft gestandener Herren zum Besten gibt.

Autobiographische Schriften

Quandt 1828 (2); Quandt 2001 [1870]

Nach der Aufnahme als Ehrenmitglied der Königlich Akademie der bildenden Künste Berlin schrieb Quandt für das *Berliner Kunstblatt* seine Biographie nieder. Zu einem unbestimmten Zeitpunkt und aus nicht geklärten Gründen verfasste er zudem eine autobiographische Schrift über seine Begegnungen und sein Verhältnis zu Goethe. Diese wurde posthum veröffentlicht.

Posthume Auktionskataloge zu Quandts Sammlung

Kat. Quandt 1860 (1); Kat. Quandt 1860 (2); Kat. Quandt 1868

Die posthum erschienenen Auktionskataloge erlauben einen Überblick über Quandts umfassende Sammlung an Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphiken am Ende seines Lebens und lassen teilweise Rückschlüsse auf ihre Präsentation zu.

Chronologische Bibliographie der publizierten Quandt-Schriften

Quandt 1811

»Kunstschätze in der Kirche zu Annaberg im sächsischen Erzgebirge«, in: *Zeitung für die elegante Welt*, 1811, Jg. 11, Nr. 200, Sp. 1593–1598.

Quandt 1812

»Einige Vermuthungen, die Bilder in der Kirche zu Annaberg betreffend«, in: *Zeitung für die elegante Welt*, 1812, Jg. 12, Nr. 11, Sp. 85–86.

Quandt 1815

»Über altdeutsche Kunst, in Beziehung auf die in Leipzig aufgefundenen altdeutschen Gemälde, nebst einer Beschreibung derselben«, in: *Zeitung für die elegante Welt*, 1815, Jg. 15, Nr. 121–126, Sp. 961–1007.

Quandt 1816 (1)

»Ueber den gegenwärtigen Zustand der Gemäldegallerie in Dresden«, in: *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Dezember 1816, Jg. 31, S. 831–843.

Quandt 1816 (2)

»Ueber Guido von Fiesole, in Beziehung auf Kunst im Allgemeinen«, in: *Kunstblatt*, 1816, Nr. 17–20, S. 66–67, 70–72, 80.

Quandt 1816 (3)

»Über Nuernberg. Bruchstücke aus dem Briefe eines kunstliebenden Reisenden«, in: *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, September 1816, S. 553–566.

Quandt 1817

»Ueber die von Peter Cornelius gezeichneten Szenen aus Göthe's Faust und dem Niebelungenliede«, in: *Leipziger Kunstblatt insbesondere für Theater und Musik*, 1817, Nr. 34–35, S. 141–143, 145–147.

Quandt 1818 (1)

»Ueber die diesjährige Kunstaussstellung zu Dresden«, in: *Zeitung für die elegante Welt*, 1818, Jg. 18, Nr. 236–239, Sp. 1901–1904, 1912–1914, 1917–1920, 1926–1930.

Quandt 1818 (2)

»Ueber das Altdeutsche in der Malerei, in Beziehung auf Heinrich Golzius zwölf neu herausgegebene Kupferstiche«, in: *Leipziger Kunstblatt insbesondere für Theater und Musik*, 1818, Nr. 64–66, S. 265–266, 269–270, 273–275.

Quandt 1819

Streifereien im Gebiete der Kunst auf einer Reise von Leipzig nach Italien im Jahr 1813, Leipzig: Brockhaus, 1819.

Quandt 1820 (1)

»Betrachtungen, durch J. W. v. Rohden's Gemälde einer Ansicht von Tivoli veranlaßt« und »Wanderung durch die Werkstätten deutscher Künstler in Rom«, in: *Kunstblatt*, 1820, Nr. 55, S. 219–220 und Nr. 66, S. 262–264.

Quandt 1820 (2)

»Nachricht über das Originalporträt der Fornarina von Raphael«, in: *Kunstblatt*, 1820, Nr. 12, S. 45.

Quandt 1820 (3)

»Il Sposalizio. Gemälde von Raphael in der Gallerie alla Brera zu Mailand, gestochen von G. Longhi«, in: *Kunstblatt*, 1820, Nr. (3), S. 269–271.

Quandt 1820 (4)

»Über Julius Schnorr's Gemälde, die Verwundlung des Wassers in Wein vorstellend«, in: *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst*, Nr. 27, 3, 1820, S. 117–119.

Quandt 1821

»Nachricht über G. F. Steinkopfs neuere Werke und Rückblick auf eine Recension in Nr. 96 des Kunstblatts 1820«, in: *Kunstblatt*, 1821, Nr. 30, S. 117–118.

Quandt 1822

»Raffael's Villa«, in: *Die Muse. Monatsschrift für Freunde der Poesie und der mit ihr verwischerten Künste*, hrsg. v. Friedrich Kind, 1822, Jg. 1, Nr. 1, S. 3–24.

–t. [Quandt] 1822

–t. [Johann Gottlob von Quandt], »Dresden. Ende September 1822«, in: *Kunstblatt*, 1822, Nr. 93, S. 371–372.

Quandt 1823

»Einige Worte über Professor Vogel's Malereyen in Pillnitz«, in: *Kunstblatt*, 1823, Nr. 6, S. 21–22.

Quandt 1824

»Ueber die dießjährige Kunstaussstellung in Dresden«, in: *Kunstblatt*, 1824, Nr. 92, S. 364–368.

Kat. Quandt 1824

Verzeichniss von Gemälden und andern Kunstgegenständen im Hause des J. G. v. Quandt zu Dresden, Dresden: Christian Lebrecht Fürchtegott Ramming, 1824.

Quandt 1825

»Betrachtungen über die Ausstellung in Dresden im August und September«, in: *Artistisches Notizenblatt*, September/Okttober 1825, Nr. 17–20, S. 65–67, 69–76, 81–83.

Quandt 1826 (1)

Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst und deren Wechselwirkungen mit anderen bildenden Künsten. Mit zwei Beilagen, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1826.

Quandt 1826 (1)

»Vorschläge zur Verbesserung deutscher Kunst-Akademien und dabei zu berücksichtigende Schwierigkeiten«, in: Quandt 1826 (1), S. 261–291.
[1828 übersetzt ins Niederländische: »Voorstellen ter verbetering der kunstschoolen of kunstacademien met een hartig woordje over de zoogenaamde zich tegen die verbetering kantende bezwaren en moeijelijkheden«, Amsterdam: J. C. van Kesteren, 1828, S. 25–51]

Quandt 1826 (1)

»Ueber die Stellung der bildenden Künste zum Staate«, in: Quandt 1826 (1), S. 293–312.
[1828 übersetzt ins Niederländische: »Over het standpunt, waarin kunsten, handwerken, volkskrachten en nijverheid beschouwd moeten worden met betrekking tot den staat«, Amsterdam: J. C. van Kesteren, 1828, S. 7–24]

Anonym [Quandt] 1826

Anonym [Johann Gottlob von Quandt], »Die Madonna del Sisto in der königlichen Gallerie zu Dresden«, in: *Kunstblatt*, 1826, Nr. 30, S. 118–119.

Quandt 1826 (2)

»Noch ein Wort über die Johanna von Aragonien« und »Nachtrag zu dem in Nr. 9 gedruckten Aufsatz über die Johanna von Aragonien«, in: *Artistisches Notizenblatt*, 1826, Nr. 9, S. 33–35, Nr. 10, 38–39.

Quandt 1826 (3)

»Sollte die Madonna del Sisto wirklich nicht von Raphael seyn?«, in: *Artistisches Notizenblatt*, 1826, Nr. 1–2, S. 1–7.

Quandt 1826 (4)

»Ueber die Ausgrabungen in Pompeji und das Museo Borbonico« und »Ueber das neue Werk Museo Borbonico«, in: *Amalthea oder Museum der Kunstmythologie und bildlichen Alterthumskunde*, Bd. 3, hrsg. v. Carl August Böttiger, Leipzig: 1825, S. 332–342.

Quandt 1827 (1)

»Ueber Palmaroli's Berufung nach Dresden und dessen Arbeiten auf der Königl. Gallerie«, in: *Artistisches Notizenblatt*, 1827, Nr. 2, S. 5–8, Nr. 3, S. 9–11, Nr. 4, S. 17–20, 53–56.

Quandt 1827 (2)

Rezension von: »Italienische Forschungen von C. F. von Rumohr. – Erster Theil. 1827.«, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1827, Nr. 166–169, Sp. 481–493, 497–511.

Quandt 1828 (1)

»Entgegnung auf eine Correspondenznachricht im Berliner Conversations-Blatte No. 18 d. J. über das von Palmaroli restaurirte Gemälde, die Madonna di S. Sisto« und »Restauration«, in: *Artistisches Notizenblatt*, 1828, Nr. 6, S. 21–23, Nr. 9, S. 33–34.

Quandt 1828 (2)

»Johann Gottlob von Quandt«, hrsg. v. Ernst Heinrich Toelken, in: *Berliner Kunstblatt*, 1828, Nr. 5, S. 135–138.

Quandt 1829 (1)

Ueber Preisaufgaben für bildende Künstler, mit einem Beitrag von Carl August Böttiger, Dresden: Walther, 1829.

Quandt 1829 (2)

Rezension von: »Neu entdeckte Wandgemälde in Pompeji, gezeichnet von W. Zahn«, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1829, Nr. 111, Sp. 245–248.

Quandt 1829 (3)

Rezension von: »M. B. L. Bouvier's [...] vollständige Anweisung zur Oehlmalerey für Künstler und Kunstfreunde. Aus dem Französischen übersetzt von Dr. C. F. Prange [...]. Nebst einem Anhang über die geheimnisvolle Kunst, alte Gemälde zu restauriren. Mit sieben Kupfertafeln. 1828.«, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1829, Nr. 154–155, Sp. 585–600.

Quandt 1829 (4)

Simon Wagner, *Szenen aus dem Leben Albrecht Dürers*, nebst Erläuterungen von J. G. Quandt, Dresden: Walther, 1829.

Quandt 1830 (1)

Briefe aus Italien über das Geheimnisvolle der Schönheit und die Kunst, Gotha: Heinsius, 1830.

Quandt 1830 (2)

Drei Gedichte: »An ein Pastellgemälde von Philipp Veith.«, »An die sterbende Maria von Martin Schaffner.«, »An ein Gemälde in der Pommersfelder Gallerie. (Angeblich von Raffael.)«, in: *Musen Almanach für das Jahr 1830*, hrsg. v. Amadeus Wendt, Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung, 1830, S. 86–88.

Quandt 1830 (3)

Rezension von: »Kunstbemerken auf einer Reise über Wittenberg und Meißen nach Dresden und Prag von A. Hirt. 1830«, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1830, Nr. 152–154, Sp. 569–587.

Quandt 1830–1833

Luigi Lanzi, *Geschichte der Malerei in Italien vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, 3 Bde., aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Johann Gottlob von Quandt, hrsg. v. Adolph Wagner, Leipzig: Verlag Johann Ambrosius Barth, 1830–1833.

Quandt 1831 (1)

Hinweisungen auf Kunstwerke aus der Vorzeit. Den Alterthumsfreunden in Sachsen gewidmet von Quandt, Dresden: Walther, 1831.

Quandt 1831 (2)

Bei Legung des Grundsteins auf Schönhöhe ohnweit Dittersbach am 12. September 1831, [s. l.]: [s. n.], 1831.

Quandt 1831 (3)

»Erörterungen zu den »Kunstbemerken auf einer Reise über Wittenberg und Meißen nach Dresden und Prag von A. Hirt«, in: *Kunstblatt*, 1831, Nr. 17, S. 65–66.

Quandt 1831 (4)

Rezension von: »Neun Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815–1824. Zuvor ein Brief von Göthe als Einleitung. Zum Beginn des Jahres 1831 herausgegeben von C. G. Carus. 1831«, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1831, Nr. 93, S. 97–102.

Quandt 1832 (1)

Nachträge zu den Hinweisungen auf Kunstwerke aus der Vorzeit, [Dresden]: [s. n.], [1832].

Quandt 1832 (2)

Rezension von: »Das Leben und die Werke Albrecht Dürers, von Joseph Heller, in drey Bänden. Zweyter Band mit 3 Abbild. 1831«, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Nr. 87, Sp. 49–51.

Quandt 1833

Bei Einweihung der Burg auf Schönhöhe unweit Dittersbach am 12. September 1833, [s. l.]: [s. n.], 1833.

Quandt 1834 (1)

Das historische Museum in Dresden. Andeutungen für Beschauer des historischen Museums, Dresden: Walther, 1834.

Quandt 1834 (2)

»J. Thuermer's kuenstlerischer Nachlass«, in: *Verzeichniss der Handzeichnungen, Kupferstiche, Kupferwerke und Kunstbuecher aus dem Nachlasse des verstorbenen Herrn Joseph Thuermer, Architect, Professor ord. der Koenigl. Saechs. Akademie der bildenden Kuenste zu Dresden und Vorsteher der damit verbundenen Bauschule*, hrsg. v. Carl Ernst Heinrich, Dresden: Carl Ramming, 1834, [s. p].

Quandt 1834 (3)

»Diorama des Herrn Daguerre in Paris«, in: *Museum. Blätter für bildende Kunst*, 1834, Jg. 2, Nr. 49, S. 402–403.

Quandt 1836

Schützen-Ordnung zu Dittersbach, Dittersbach: [s. n.], 1836.

Quandt 1838 (1)

»Schönhöhe [...]« in: *Kunstblatt*, 1838, Nr. 64, S. 253.

Quandt 1838 (2)

Kleines A-B-C-Buch für Anfänger im Lesen und Schreiben. Synonymen und Homonymen, Leipzig: Brockhaus, 1838.

Quandt 1839 (1)

Die Gemälde des Michel Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau. Im Auftrage des Königlich Sächsischen Alterthumsvereins, Dresden/Leipzig: Rudolph Weigel, 1839.

Quandt 1839 (2)

Vorwort an die Beschauer der Abgüsse von Bildwerken vom Parthenon, Dresden: [s. n.], 1839.

Quandt 1840 (1)

Baureden und Festgesänge, Dresden: [s. n.], 1840.

Quandt 1840 (2)

»Ueber Martin Schongauer als Maler und seine Werke in Colmar«, in: *Kunstblatt*, 1840, Nr. 76, S. 317–319, Nr. 77, S. 322–324, Nr. 78, S. 325–326, Nr. 79, S. 329–331.

Quandt 1840 (3)

Rezension von: »Münchener Jahrbücher für bildende Kunst. Herausgegeben von Dr. Rudolf Marggraff [...]. Erstes u. zweites Heft. 1838 u. 1839.«, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1840, Nr. 202–203, Sp. 393–407.

Quandt 1840 (4)

Rezension von: »Geschichte der Glasmalerei in Deutschland und den Niederlanden, Frankreich, England, der Schweiz, Italien, und Spanien, von ihrem Ursprung bis auf die neueste Zeit. Von M. A. Gessert, Rechtsgelehrten. 1839.« in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1840, Nr. 147–148, S. 561–576

Quandt 1841

»Über denselben Gegenstand [Über den Vorzug der chronologischen Aufstellung bei großen königlichen und öffentlichen Sammlungen]«, in: Athanasius Graf Raczyński, *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Bd. 3, Berlin: »auf Kosten des Verfassers«, 1841, S. 433–434.

Quandt 1842

Über den Zustand der königlichen Gemädegalerie zu Dresden. Für wahre Freunde der Kunst, nebst Belegen und erläuternden Anmerkungen, Leipzig: Weigel, 1842.

Quandt 1843 (1)

Nippes von einer Reise nach Schweden, Leipzig: Hirschfeld, 1843.

Quandt 1843 (2)

»Die belgischen Bilder«, in: *Kunstblatt*, 1843, Nr. 39/40, S. 165–166, 170–171.

Quandt 1843 (3)

Rezension von: »Handbuch der Kunstgeschichte von Dr. Franz Kugler, Prof. an der königl. Academie der Künste zu Berlin. 1842.«, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1843, Nr. 33–36, Sp. 257–258, 265–280, 287–288; Nr. 53–54, Sp. 417–420, 425–432, 435–440.

Quandt 1844 (1)

Vorträge über Ästhetik für bildende Künstler in der Königl. Academie für bildende Künste in Dresden, Leipzig: Verlag von C. L. Hirschfeld, 1844.

Quandt 1844 (2)

Mittheilungen aus den Papieren des Schönfelder landwirthschaftlichen Vereins, Dresden: [s. n.], 1844.

Quandt 1844 (3)

Rezension von: »Geschichte der bildenden Künste von Carl Schnaase. Düsseldorf, Buddeus. 1843«, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1844, Nr. 87–91, Sp. 689–694, 697–728; Nr. 314–317, Sp. 1165–1184, 1189–1192.

Quandt 1845

Rezension von: »Geschichte der Baukunst von der ältesten Zeit bis auf die Gegenwart. Von J. Andreas Romberg und Friedr. Steger, Leipzig, Romberg. 1844.«, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1845, Nr. 219–220, Sp. 561–568, 575–576.

Quandt 1846 (1)

»Über die bei der königl. Gemädegalerie zu Dresden eingeführte Namenangabe«, in: *Kunstblatt*, 1846, Nr. 9, S. 33–36.

Quandt 1846 (2)

Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise in's mittägige Frankreich, Leipzig: Hirschfeld, 1846.

Quandt 1846 (3)

Rezension von: »1) Geschichte der bildenden Kunst von Dr. Carl Schnaase. 3. Band. Düsseldorf, Buddeus. 1844. 2) Die Basiliken des christlichen Roms nach ihrem Zusam-

menhange mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst dargestellt von Dr. Bunsen. München, literar. artist. Anstalt. 1843.«, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1845, Nr. 73–75, Sp. 577–600.

Quandt 1846 (4)

»Eduard Bendemann«, in: *Sachsens beruehmte Maenner und Frauen der Jetztzeit*. Heft 1: Bernhard v. Lindenau. Christ. Fr. v. Ammon. Eduard Bendemann, Leipzig: Wilhelm Schrey, [1846].

Quandt 1846 (5)

Sendschreiben an den landwirthschaftlichen Verein zu Schönfeld, Dresden: [s. n.], 1846.

Quandt 1847

»Ueber Gegenstände und Aufgaben der bildenden Kunst« und »Sendschreiben an die Redaction in Betreff unseres Aufsatzes »der Zeitgeist und die Kunst««, in: *Einzelne Blätter über bildende Kunst und Kunstvereine im Jahre 1847*, hrsg. v. Friedrich Rudolph Meyer, Leipzig: Teubner, 1847, S. 65–72, 134–140.

Quandt 1848

»Nachrichten über Ludwig Richter in einem Schreiben v. Quandts an Ernst Förster«, in: *Kunstblatt*, 1848, Nr. 60, S. 239–240.

Quandt/Schulz 1848

Beschreibung der im neuen Mittelgebäude des Pohlhofs befindlichen Kunst-Gegenstände durch die Herren v. Quandt und Hofrath Schulz mit einem Vorwort des Sammlers. Nebst einer Ansicht und Grundriss des neuen Gebäudes, hrsg. v. Bernhard August von Lindenau, Altenburg: Hofbuchdruckerei, 1848.

Quandt 1850 (1)

Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise durch Spanien, Leipzig: C. L. Hirschfeld, 1850.

Quandt 1850 (2)

»Der Parallelismus zwischen ausübender Kunst und deren Literatur« in: *Allgemeine Monatsschrift für Literatur*, 1850, S. 60–63.

Quandt 1850 (3)

»Altdeutsche Baukunst. [Rezension von:] Die Baukunst des Mittelalters, von Franz Mertens. Berlin. 1850.«, in: *Allgemeine Monatsschrift für Literatur*, 1850, S. 252–256.

Quandt 1853 (1)

Briefe aus Spanien über Menschen, Natur und Kunst, Leipzig: Hirschfeld, 1853.

Quandt 1853 (2)

Briefe aus dem mittägigen Frankreich über Menschen, Natur und Kunst, Leipzig: Hirschfeld, 1853.

Quandt 1853 (3)

Rezension von: »Carus, Carl Gustav, Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntniss. Mit 150 in den Text ein-

gedruckten Figuren. Leipzig. F. A. Brockhaus. 1853. Gr. Oct. 341 S.«, in: *Allgemeine Monatsschrift für Literatur*, 1853, S. 875–887.

Kat. Quandt 1853

Verzeichnis meiner Kupferstichsammlung als Leitfaden zur Geschichte der Kupferstecherkunst und Malerei, Leipzig: R. Weigel, 1853.

Quandt 1854 (1)

Glossen über Politik, Leipzig: Brockhaus, 1854.

Quandt 1854 (2)

Erzählungen des Herrn Kauz, Dresden: Hermann Burdach, 1854.

Quandt 1856

Der Begleiter durch die Gemälde-Säle des königlichen Museums zu Dresden, Dresden: Buchdr. Meinhold, 1856.

Quandt 1857

»Ueber den Einfluß der bildenden Künste auf Volk und Staat«, in: *Sächsische Constitutionelle Zeitung*, 9.12.1857, Nr. 284, S. 1133–1134.

Quandt 1859 (1)

Wissen und Seyn. Eine realistische Abhandlung zur Ausgleichung des Spiritualismus und Materialismus, Dresden: Burdach, 1859.

Quandt 1859 (2)

Über die Rettung hilfloser Kinder. Den Menschenfreunden, welche im Gerichtsamte zu Stolpen sich zur Berathung über Anlegung einer Kindererziehungsanstalt versammelten, gewidmet, Dresden: [s. n.], 1859.

Kat. Quandt 1860 (1)

Katalog der vortrefflichen Kupferstichsammlung und reichen Kunst-Bibliothek des verstorbenen Herrn Johann Gottlob von Quandt [...], welche den 12. Juni 1860 und folgende Tage zu Leipzig [...] öffentlich versteigert werden, hrsg. v. Rudolph Weigel, Leipzig: J. B. Hirschfeld, 1860.

Kat. Quandt 1860 (2)

Catalog der von Herrn Johann Gottlob von Quandt, Comthur des Königl. Sächsischen Civil-Verdienstordens, hinterlassenen Original-Handzeichnungen alter und neuer Meister [...], welche den 1. October 1860 und folgende Tage Vormittags 10 Uhr zu Dresden an der Frauenkirche Nr. 11 [...] versteigert werden sollen, hrsg. v. Ludwig Gruner, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1860.

Kat. Quandt 1868

Verzeichniss der von Johann Gottlob von Quandt hinterlassenen Gemälde-Sammlung alter und neuer Meister, hrsg. v. Ludwig Gruner, Dresden: E. Blochmann & Sohn, 1868.

Quandt 2001 [1870]

»Meine Berührungen mit Goethe«, in: Schmitz/Strobel 2001, S. 230–242 [Erstausgabe: *Europa. Chronik der gebildeten Welt*, 1870, Sp. 577–582, 625–630].

Quandt in Nachrufen und Lexika

Nachrufe

Pastoren Knof, Seidemann und Putzer, *Reden und Segenswort, gesprochen am Grabe des Hrn. Johann Gottlob v. Quandt auf Dittersbach, den 22. Juni 1859*, Pirna: Diller und Sohn, 1859.

Augsburger Allgemeine Zeitung, 23.6.1859, Nr. 174, S. 2843.

Deutsche Allgemeine Zeitung, 23.6.1859, Nr. 143, S. 1266.

Neue Würzburger Zeitung, 25.6.1859, Jg. 60, Nr. 174, [s. p.]

Landshuter Zeitung, 26.6.1859, Jg. 11, Nr. 143, S. 576.

Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 1859, Jg. 4, Nr. 61, S. 114.

Europa. Chronik der gebildeten Welt, 1859, Nr. 28, p. 1001–1002.

Gazette des Beaux-Arts, [Paris] 1859, Bd. 3, S. 191–192.

Journal des Beaux-Arts et de la Littérature, [Brüssel] 1859, Jg. 1, Nr. 13, S. 100.

Männer der Zeit. Biographisches Lexikon der Gegenwart, 1. Serie, Leipzig: Karl. S. Lorck, 1860, Sp. 913.

Lexikoneinträge

Die Artikel erschienen in zahlreichen Neuauflagen, teilweise bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts, beispielsweise im Brockhaus bis in die 14. Auflage von 1892–1896 und deren letzten Nachdruck 1920. Hier sind nur die ersten Einträge zusammengestellt.

Conversations-Lexicon. Neue Folge, 6. Aufl., Leipzig: Brockhaus, 1825, Bd. 12, 1. Abteilung, S. 576–578.

Wigand's Conversations-Lexikon für alle Stände, Leipzig: Wigand, 1850, Bd. 11, S. 294.

Biographie universelle ancienne et moderne, hrsg. v. Louis Gabriel Michaud, 2. Aufl., Paris: Mme. C. Desplaces und M. Michaud, 1854, S. 598–599.

Herders Conversations-Lexikon, Bd. 4, hrsg. v. Bartholomae Herder, Freiburg i/B: Herder'sche Verlagshandlung, 1856, S. 645.

Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart, hrsg. v. Heinrich August Pierrer, 4. Aufl., Altenburg: H. A. Pierrer, 1861, S. 736

Meyers Konversationslexikon, 4. Aufl., hrsg. v. Joseph Meyer, Leipzig/Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1885–1892, Bd. 13, S. 494.

Weitere gedruckte Primärquellen

Anonym 1825

Anonym, »Erinnerungen von einem Ausfluge nach Dresden«, in: *Zeitung für die elegante Welt*, 1825, Jg. 25, Nr. 97–99, 102–107, Sp. 769–772, 780–782, 788–791, 811–814, 817–820, 826–828, 837–838, 845–846, 849–852.

Anonym [Goethe] 1815

Anonym [Johann Wolfgang von Goethe], »Nachricht von Altdeutschen, in Leipzig entdeckten Kunstschatzen«, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 1815, Nr. 15, S. 273–274.

Becker/Frenzel 1826

»Haus und Garten des Herrn von Quandt, in Neustadt-Dresden« mit einem Kupferstich von Johann Gottfried Abraham Frenzel, in: *W. G. Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen*, Leipzig: Georg J. Göschen, 1826, S. XXVI–XXVIII.

Bendemann 1847

Der Fries im Thronsaale des Königl. Schlosses zu Dresden al fresco gemalt von Eduard Bendemann, Leipzig: Wigand, 1847 [Internetressource: Düsseldorf, Heinrich Heine Universität, Digitale Sammlungen, Besondere Sammlungen, Düsseldorfer Malerschule (DFG), Mappenwerke und Künstleralben, <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/dfg/content/structure/1106531>, letzter Zugriff: 17.9.2018].

Blümner 1818

Heinrich Blümner, *Geschichte des Theaters in Leipzig von den ersten Spuren bis auf die neueste Zeit*, Leipzig: Brockhaus, 1818.

Böttiger 1822

Carl August Böttiger, »G. v. Quandts Kunstsammlungen«, in: *Artistisches Notizenblatt*, 15.8.1822, S. 61–62.

Böttiger 1801

Carl August Böttiger, *Archäologisches Museum zur Erläuterung der Abbildungen aus dem classischen Alterthume für Studirende und Kunstfreunde. Erster (sic!) Heft. Ariadne*, Weimar: Verlag des Industrie-Comptoirs, 1801.

Breuer 1835

Ludwig Breuer, *Gedichte. Nachlass für seine Freunde*, Dresden: [s. n.] 1835.

Burckhardt 1843

Jakob Burckhardt, »Bericht über die Kunstaussstellung zu Berlin im Herbste 1842, in: *Kunstblatt*, 1843, Jg. 24, Nr. 1–4, S. 1–2, 5–7, 9–15.

Clauss 1869

C. Clauss, »Der Verkauf der v. Quandt'schen Gemälde-Sammlung in Dresden«, in: *Kunstchronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*, 1869, Jg. 4, Nr. 6, S. 49–50.

Dürerfest 1828

Spruch- und Liederkranz zum Albrecht Dürer's-feste, in Dresden am 7ten April 1828, Dresden: Gärtner'sche Hofdruckerei, [1828].

Fechner 1871

Gustav Theodor Fechner, *Ueber die Aechtheitsfrage der Holbein'schen Madonna. Discussion und Acten*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1871.

Fernow 1806–1808

Carl Ludwig Fernow, *Römische Studien*, 3 Bde., Zürich: H. Gessner, 1806–1808.

Fernow 1806

Carl Ludwig Fernow, »Ueber die Landschaftsmalerei«, in: Ders., *Römische Studien. Zweiter Theil*, Zürich: H. Gessner, 1806, S. 11–130.

Fiorillo 1997 [1798]

Johann Dominik Fiorillo, *Sämtliche Schriften*, Bd. 1: *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten* [Nachdruck der Ausgabe Göttingen 1798], mit einem Vorwort von Achim Hölder, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 1997.

Förster 1847

Ernst Förster, *Handbuch für Reisende in Deutschland*, München: Literarisch-Artistische Anstalt, 1847.

Förster 1846

Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Förster's, hrsg. v. Luise Förster, Dresden: Gottschalck, 1846.

Förster 1843

Ernst Förster, »Aus dem gegenwärtigen Kunstleben am Rhein und in den Niederlanden«, in: *Kunstblatt*, 1843, Jg. 24, Nr. 26/27, S. 109–113, 118–119.

Frenzel 1850

Friedrich August Frenzel, *Der Führer durch das Historische Museum zu Dresden mit Bezug auf Turnier- und Ritterwesen und die Künste des Mittelalters*, Leipzig: Rudolf Weigel, 1850.

Friedrich 1999 [1829/33]

Caspar David Friedrich. *Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen I. »Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern«* (Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, Bd. 16), hrsg. v. Gerhard Eimer, Frankfurt a/M.: Kunstgeschichtliches Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1999.

Friedrich 1974

Caspar David Friedrich, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, 2. Aufl. [Erstauflage: 1968], hrsg. v. Sigrid Hinz, München: Rogner und Bernhard, 1974.

Friesen 1838

Hermann von Friesen, »Flüchtige Bemerkungen über einige Freskogemälde auf der Schönhöhe bei Dittersbach«, in: *Kunst-Blatt*, 1838, Nr. 64, S. 253–254, Nr. 65, S. 259–260.

Goethe 1827–1842

Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, 60 Bde., Stuttgart/Tübingen: Cotta, 1827–1842.

Goethe 1816

Johann Wolfgang von Goethe, »Ruysdael als Dichter«, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 107, 3.5.1816, S. 425–427.

Goethe 1810

Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre. Entwurf einer Farbenlehre. Erster, didaktischer Theil*, Tübingen: Cotta, 1810.

Goethe 1798

Johann Wolfgang von Goethe, »Ueber Laokoon«, in: *Propyläen. Eine periodische Schrift*, hrsg. v. Johann Wolfgang von Goethe, Tübingen: Cotta, 1798, Bd. 1, Nr. 1, S. 1–19.

Goethe/Rauch 2011

»Mit vieler Kunst und Anmuth«. *Goethes Briefwechsel mit dem Bildhauer Christian Daniel Rauch* (Ästhetik um 1800, Bd. 8), hrsg. v. Rolf H. Johannsen, Göttingen: Wallstein Verlag, 2011.

Grieben 1857

Theobald Grieben, *Zuverlässiger Wegweiser für Dresden, dessen Umgebungen und die Sächsisch-Böhmische Schweiz* (Grieben's Reise-Bibliothek, Nr. 4), Berlin: Verlag von Theobald Grieben, 1857.

Hegel 1823 [2003]

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* [1823], hrsg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.

Hegel/Hotho 1835

Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke. Vollständige Ausgabe. Bd. 10: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Vorlesungen über die Aesthetik*, Bd. 1, hrsg. v. Heinrich Gustav Hotho, Berlin: Duncker und Humblot, 1835.

Hilscher 1835/36

Dresdens Museen, ihre Kunstschatze, Merkwürdigkeiten und Seltenheiten aus sämtlichen Königl. Sammlungen, hrsg. v. Paul Gottlob Hilscher, 2 Bde., Dresden: C. F. Grimmsche Buchhandlung, 1835/36.

Hirschfeld 1782

Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 4, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1782.

Hirt 1830

Aloys Hirt, *Kunstabmerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag*, Berlin: Duncker und Humblot, 1830.

Immermann 1833

Karl Immermann, *Reisejournal*, Düsseldorf: Schaub, 1833.

Jean Paul 1804

Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Par-*

- teien der Zeit. *Erste Abtheilung*, Hamburg: Friedrich Perthes, 1804.
- Kant 1790 [2009]**
Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft. Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie. Text und Kommentar*, hrsg. v. Manfred Frank und Véronique Zanetti, Frankfurt a/M: Deutscher Klassiker Verlag, 2009.
- Kat. Dresden 1856**
Julius Hübner, *Verzeichniss der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden*, Dresden: Liepsch & Reichardt, 1856.
- Kat. Dresden 1843**
Verzeichniss der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden, Dresden: Blochmann, 1843.
- Kat. Dresden 1840**
Friedrich Matthäi, *Catalog der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden*, Dresden: Blochmann, [1840].
- Kat. Dresden 1837**
Friedrich Matthäi, *Verzeichniss der königlich Sächsischen Gemälde-Galerie zu Dresden. Erste Hauptabtheilung. Die Gemälde der äußeren Galerie*, Dresden: Gärtner'sche Hofdruckerei, 1837.
- Kat. Dresden 1835**
Friedrich Matthäi, *Verzeichniss der königlich sächsischen Gemälde-Galerie zu Dresden. Erste Hauptabtheilung. Die Gemälde der äußeren Galerie. / Zweite Hauptabtheilung. Die Gemälde der inneren Galerie, der Abteilung H der äußeren Galerie und des Pastellcabinets*, 2 Bde., Dresden: Gärtner'sche Hofdruckerei, 1835.
- Kat. Dresden 1833**
Friedrich Matthäi, *Neues Sach- und Ortsverzeichnis der königlich sächsischen Gemälde-Galerie zu Dresden*, Dresden: Gärtner'sche Hofdruckerei, 1833.
- Kat. Leipzig 1869**
Leipziger Bücher-Auction, 9. Decbr. 1869. *Verzeichniss der von den Herren Geh. Rath Professor Dr. jur. Joh. Ludw. Wilh. Beck, Präsident des k. Sächs. Appellations-Gerichts, Comthur I. Cl. etc. in Leipzig, Professor Dr. theol. u. phil. Karl Heinr. Graf, Oberlehrer an der k. Landesschule zu Meißen und Dr. Ludw. von Jan, Director des k. Gymnasiums zu Erlangen nachgelassenen Bibliotheken, welche nebst andern Büchersammlungen aus allen Wissenschaften, insbesondere einem bedeutenden genealogischen Manuscript (Stammtafeln von gegen 1000 Familien) und einer interessanten Sammlung von andern Manuscripten und literarischen Seltenheiten sowie Kunstartikeln und einige Musikalien von Mittwoch, dem 8. December 1869 an Vormittags von 9 Uhr, Nachmittags von 2½ Uhr ab durch den verpflichteten Universitäts-Proclamator H. Hartung in Leipzig Goethestraße No. 7 öffentlich gegen baare Zahlung versteigert werden sollen*, Leipzig: Hartung, 1869.
- Klemm 1838**
Gustav Klemm, *Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland*, 2. Aufl. [Erstausgabe: 1837], Zerst: G. A. Kummer, 1838.
- Klemm 1835**
Gustav Klemm, »Zur Geschichte des königlich-Sächsischen Alterthumsvereins«, in: *Mittheilungen des Königl. Sächs. Vereins für Erforschung und Erhaltung der vaterländischen Alterthümer*, 1835, Nr. 1.
- Kügelgen 1959 [1870]**
Wilhelm von Kügelgen, *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*, 6. Aufl. [Erstausgabe: 1870], Leipzig: Koehler & Amelang, 1959.
- Kugler 1845**
Franz Theodor Kugler, »Ueber die beiden Exemplare der Holbeinischen Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer, zu Dresden und zu Berlin«, in: *Kunstblatt*, 1845, Jg. 26, Nr. 8, S. 29–30.
- Kugler 1843**
Franz Theodor Kugler, »Sendschreiben an Herrn Dr. Ernst Förster in München über die beiden Bilder von Gallait und de Biefve«, in: *Kunstblatt*, 1843, Jg. 24, Nr. 58/59, S. 241–243, 246–248.
- Kugler 1842**
Franz Theodor Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1842.
- Kugler 1838**
Franz Theodor Kugler, *Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung*, Berlin: Carl Heymann, 1838.
- Lessing 1808**
Gotthold Ephraim Lessing, *Sämmtliche Schriften. Eilfter (sic!) Theil. Artistische und Antiquarische Schriften*, Berlin: Friedrich Nicolai, 1808.
- Lessing 1766**
Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin: Christian Friedrich Voss, 1766.
- Lindau 1845**
Rudolph und Wilhelm Adolph Lindau, *Merkwürdigkeiten Dresdens und der Umgegend*, 6. erw. Aufl. [Erstausgabe: 1826], hrsg. v. J. G. Wiemann, Dresden/Leipzig: Arnoldische Buchhandlung, 1845.
- Lindau 1829**
Rudolph und Wilhelm Adolph Lindau, *Merkwürdigkeiten Dresdens und der Umgegend*, 2. erw. Aufl. [Erstausgabe: 1826], Dresden/Leipzig: Arnoldische Buchhandlung, 1829.
- Meissner 1884**
Alfred Meissner, *Geschichte meines Lebens*, 2 Bde., Wien/Teschen: Verlag der königlich-kaiserlichen Hofbuchhandlung, 1884.
- Mengel 1784**
Christian Gottlob Mengel, *Leben Johann Gottlob Quandts*, Leipzig: Friedrich Gotthold Jacobäer, 1784.
- Meyer/Goethe 1798/99**
Johann Heinrich Meyer und Johann Wolfgang von Goethe, »Von den Gegenständen der bildenden Kunst«, in: *Propyläen. Eine periodische Schrift*, hrsg. v. Johann Wolfgang von Goethe, Tübingen: Cotta, 1798/99, Bd. 1, Nr. 1, S. 20–54, Nr. 2, S. 45–81.
- Meyer/Goethe 1817 [1999]**
Johann Heinrich Meyer und Johann Wolfgang von Goethe, »Neu-Deutsche Religios-Patriotische Kunst«, in: *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden*, hrsg. v. Johann Wolfgang von Goethe, 1817, Nr. 2 [abgedruckt in: *Johann Wolfgang von Goethe. Ästhetische Schriften 1816–1820. Über Kunst und Alterthum I–II* (Johann Wolfgang von Goethe Sämtliche Werke. Briefe Tagebücher und Gespräche, Bd. 20), hrsg. v. Hendrik Birus, Frankfurt a/M: Deutscher Klassiker Verlag, 1999, S. 103–129].
- Mittheilungen Landtag 1846**
Mittheilungen über die Verhandlungen des Landtags im Königreich Sachsen während der Jahre 1845 und 1846, 18.2.1846, Nr. 78.
- Mosen 1844**
Julius Mosen, *Die Dresdener Gemälde-Galerie in ihren bedeutungsvollen Meisterwerken*, Dresden/Leipzig: Arnoldische Buchhandlung, 1844.
- Müller/Goethe 1982**
Friedrich von Müller, *Unterhaltungen mit Goethe*, hrsg. v. Renate Grumach, München: Verlag C. H. Beck, 1982.
- Nagler 1835–1852**
Georg Kaspar Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon*, 22 Bde., München: E. A. Fleischmann, 1835–1852.
- Passavant 1849**
Johann David Passavant, »Einige Worte über die Sammlungen des Städel'schen Kunst-Institut als Entgegnung auf die Schrift: Das Städel'sche Institut dargestellt und beleuchtet von C[ar]l J[ü]ge[r]l«, Frankfurt a/M: August Osterrieth, 1849.
- Passavant 1844**
Johann David Passavant, »Ueber die jetzige Historienmalerei in Belgien und Deutschland«, in: *Kunstblatt*, 1844, Jg. 25, Nrn. 65–69, S. 274–275, 279–280, 282–283, 286–287, 291.
- Passavant 1820**
Johann David Passavant, *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in der Toscana, zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist*, Heidelberg/Speyer: August Oswald's Buchhandlung, 1820.

Quatremère de Quincy 2010

Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, »Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften« [1796], in: *Museums-geschichte. Kommentierte Quellentexte 1750–1950*, hrsg. v. Kristina Kratz-Kesemeier, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy, Berlin: Reimer, 2010, S. 239–246.

Raczyński 1836–1841

Athanasius Graf Raczyński, *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, 3 Bde., Berlin: »auf Kosten des Verfassers«, 1836–1841.

Reibisch 1825–1827

Friedrich Martin Reibisch, *Eine Auswahl merkwürdiger Gegenstände aus der Königl. Sächsischen Rüstkammer gezeichnet und beschr. von Friedrich Martin Reibisch*, 9 Bde., Dresden: Walther, 1825–27.

Rumohr 1832

Carl Friedrich von Rumohr, *Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen*, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1832.

Rumohr 1831

Carl Friedrich von Rumohr, *Italianische Forschungen*, Bd. 3, Berlin/Stettin: Nicolai'sche Buchhandlung, 1831.

Schäfer 1860

Wilhelm Schäfer, *Die Königliche Gemälde-Galerie im Neuen Museum zu Dresden. Beschreibung und Erläuterung sämtlicher Gemälde nach der Ordnung der Räume begleitet von kunstgeschichtlichen und kritischen Erinnerungen*, 3 Bde., Dresden: H. Klemm's Verlag, 1860.

Schelling 2004

F. W. J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, hrsg. v. Werner Beierwaltes, Stuttgart: Reclam, 2004.

Schiller 2005

Friedrich Schiller, *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* [1795], hrsg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart: Reclam, 2005.

Schlegel 1996

August Wilhelm Schlegel, *Die Gemälde. Gespräch*, hrsg. v. Lothar Müller, Dresden: Verlag der Kunst, 1996.

Schlegel 1980

Friedrich Schlegel, *Die Epoche der Zeitschrift Concordia*. 3. Abteilung: *Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 30), hrsg. v. Eugène Susini, Paderborn/Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh/Thomas-Verlag, 1980.

Schlegel 1805

Friedrich Schlegel, »Dritter Nachtrag alter Gemälde«, in: *Europa. Eine Zeitschrift*, 1803, Bd. 2, S. 109–145.

Schlegel 1801/02

August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Gehalten zu Berlin 1801–1802*. Unpubliziertes Manuskript, Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. e 90, XXXIV, Bd. 2 [Internetressource: <http://digital.slub-dresden.de/id34331245X/1>, letzter Zugriff: 17.9.2018].

Schnaase 1843

Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten*, Bd. 1: *Die Völker des Orients*. Bd. 2: *Griechen und Römer*, Düsseldorf: Julius Buddeus, 1843.

Schnorr 2000 [1832]

Veit Hanns Schnorr von Carolsfeld, *Meine Lebensgeschichte zugleich als ein sonst und jetzt in einem Zeitraum von 55 Jahren* [1832], hrsg. v. Otto Werner Förster, Leipzig: Taurus Verlag, 2000.

Schnorr 1886

Julius Schnorr von Carolsfeld, *Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit*, hrsg. v. Franz Schnorr von Carolsfeld, Gotha: Friedrich Andreas Perthes, 1886.

Schnorr 1895–1903

Franz Schnorr von Carolsfeld, »Aus Julius Schnorrs Tagebüchern«, in: *Dresdner Geschichtsblätter*, 1895–1903, Bd. 1–3 [Internetressource: Digitale Bibliothek der SLUB Dresden, Sign. Hist.Sax.G.0104.m, <http://digital.slub-dresden.de/id257315713/1>, letzter Zugriff: 17.9.2018].

Schnorr 1909

Julius Schnorr von Carolsfeld, »Bericht über mein Leben 1855. Mit einem Anhang biographischer Bemerkungen aus dem Jahr 1847«, in: *Künstlerische Wege und Ziele. Schriftstücke aus der Feder des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld*, hrsg. v. Franz Schnorr von Carolsfeld, Leipzig: Georg Wigand, 1909, S. 5–38.

Seidemann 1860

Johann Karl Seidemann, *Ueberlieferungen zur Geschichte von Eschdorf, Dittersbach und Umgegend*, Dresden: Hermann Burdach, 1860.

Solger 1829

Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, hrsg. v. Karl Wilhelm Ludwig Heyse, Leipzig: Brockhaus, 1829.

Sulzer 1771/74

Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 Bde, Leipzig: M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1771/74.

Tieck 1864

Briefe an Ludwig Tieck, 4 Bde., hrsg. v. Karl von Holtei, Breslau: Eduard Trewendt, 1864.

Tieck 1855

Ludwig Tieck, *Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*, hrsg. v. Rudolf Köpke, 2 Bde., Leipzig: Brockhaus, 1855.

Tieck 1848 [1828]

Ludwig Tieck, »Goethe und seine Zeit« (1828), in: *Kritische Schriften*, Bd. 2, Leipzig: Brockhaus, 1848, S. 171–312.

Tieck 1841

Ludwig Tieck, *Gedichte. Neue Ausgabe*, Berlin: Reimer, 1841.

Tieck 1829

Ludwig Tieck, *Schriften*, Bd. 13: *Märchen. Dramatische Gedichte. Fragmente*, Berlin: G. Reimer, 1829.

Vischer 1857

Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*. Dritter Theil: *Die Kunstlehre*. Zweiter Abschnitt: *Die Künste*. Fünftes Heft: *Die Dichtkunst*, Stuttgart/Reutlingen: Carl Macken, 1857.

Vischer 1844

Friedrich Theodor Vischer, »Gedanken bei Betrachtung der beiden belgischen Bilder«, in: *Jahrbücher der Gegenwart*, hrsg. v. Albert Schwegler, Tübingen: Ludwig Friedrich Fues, 1844, S. 46–54.

Vischer 1844 [1841]

Friedrich Theodor Vischer, »Der Triumph der Religion in den Künsten, von Friedrich Overbeck«, in: Ders., *Kritische Gänge*, Tübingen: Ludwig Friedrich Fues, 1844, S. 163–206.

Vischer 1837

Friedrich Theodor Vischer, *Ueber das Erhabene und Komische, ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen*, Stuttgart: Imle & Krauß, 1837.

Wackenroder/Tieck 2005

Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, hrsg. v. Martin Bollacher, Stuttgart: Reclam, 2005.

Winckelmann 1764

Johann Joachim Winckelmann, Vorrede zur *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden: Waltherische Buchhandlung, 1764.

Sekundärliteratur

Altner 1990

Manfred Altner, »Die Akademie unter dem Generaldirektorat des Grafen Vitzthum von Eckstaedt [1815–1836]«, in: *Dresden. Von der königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste [1764–1989]*, hrsg. v. der Hochschule für bildende Künste in Dresden, Dresden: Verlag der Kunst, 1990, S. 101–130.

Apel/Greif 1997

Friedmar Apel und Stefan Greif, »Ueber Kunst und Altertum«, in: *Goethe-Handbuch*. Bd. 3: *Prosa Schriften*, hrsg. v. Bernd Witte und Peter Schmidt, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1997, S. 619–639.

Apollodor 2005

Mythographus Apollodorus, *Bibliothèque. Götter- und Heldensagen* (Sammlung Tusculum), hrsg., übers. u. komm. von Paul Dräger, Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2005.

Assel/Jäger 2005 [2010]

Jutta Assel und Georg Jäger, *Friedrich Overbeck: Der Triumph der Religion in den Künsten. Kommentar und Kritik – eine Dokumentation*, 2 Teile, München: Goethezeitportal, 2005 [Internetressource, Teil 1: <http://www.goethezeitportal.de/digitale-bibliothek/forschungsbeitraege/autoren-kuenstler-denker/overbeck-friedrich/jutta-assel-und-georg-jaeger-friedrich-overbeck-der-triump-der-religion-in-den-kuensten-teil-i.html>; Teil 2: <http://www.goethezeitportal.de/digitale-bibliothek/forschungsbeitraege/autoren-kuenstler-denker/overbeck-friedrich/jutta-assel-und-georg-jaeger-friedrich-overbeck-der-triump-der-religion-in-den-kuensten-teil-ii.html>, aktualisiert im November 2010, letzter Zugriff: 3.8.2018].

Bader 2013

Lena Bader, *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert. Der Holbein-Streit und die Ursprünge der Kunstgeschichte*, Paderborn: Fink, 2013.

Bätschmann 2017

Oskar Bätschmann, »Der Holbein-Streit 1871: Publikum, Kunsthistoriker, Künstler«, in: *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte*, 2017, Bd. 74, S. 37–54.

Bätschmann 2005

Oskar Bätschmann, »Kunstgattungen, Bildgattungen, Schemata«, in: *Theorie der Gattungen* (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 15), hrsg. v. Siegfried Mauser, Laaber: Laaber-Verlag, 2005, S. 34–35.

Bätschmann 2002

»Carl Gustav Carus (1789–1869): Physician, Naturalist, Painter, and Theoretician of Landscape Painting«, in: Carl Gustav Carus, *Nine Letters on Landscape Painting*, eingeleitet v. Oskar Bätschmann, übersetzt von David Britt, Los Angeles: Getty Research Institute, 2002, S. 1–73.

Bätschmann 1989

Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln: DuMont, 1989.

Bätschmann/Griener 1998

Oskar Bätschmann und Pascal Griener, *Hans Holbein d. J. Die Darmstädter Madonna. Original gegen Fälschung*, Frankfurt a/M: Fischer, 1998.

Bäumel 2004

Jutta Bäumel, *Rüstkammer. Führer durch die ständige Ausstellung im Semperbau*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2004.

Baumgärtel 2011

Bettina Baumgärtel, »Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung«, in: *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918* [Kat. der Ausstellung: Düsseldorf, Kunstpalast, 24.9.2011–22.1.2012], Bd. 1, hrsg. v. Bettina Baumgärtel, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011, S. 25–49.

Bemmann 1925

Rudolf Bemmann, »Aus dem Leben Johann Gottlob von Quandts«, in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde*, 1925, Bd. 46, S. 1–45.

Berge 1933

Rudolf Berge, »Das Schicksal der Dresdner Kunstkammer. Zu Ihrer Auflösung vor hundert Jahren«, in: *Wissenschaftliche Beilage des Dresdner Anzeigers*, 1933, Jg. 10, Nr. 1, S. 1–3.

Bergmann-Gaadt 2015

Martina Bergmann-Gaadt, *Das Aussehen Christi in der deutschen Bildkunst des 19. Jahrhunderts. Wandlungen des Christusbildes*, Diss. Mainz: Johannes-Gutenberg-Universität, 2015 [Internetressource: <https://katalogbeta.slub-dresden.de/id/0014671549/#detail>, letzter Zugriff, 22.6.2018].

Bertsch 2011

Markus Bertsch, »Wirkung und Rezeption Goethes in der zeitgenössischen Kunst«, in: *Goethe-Handbuch. Supplemente*. Bd. 3: *Kunst*, hrsg. v. Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2011, S. 219–264.

Bertsch 2009

Markus Bertsch, »Keil und die Kunst«, in: Harald Wentzlaff-Eggebert, *Weimars Mann in Leipzig. Johann Georg Keil (1781–1857) und sein Anteil am kulturellen Leben der Epoche. Eine dokumentierte Rekonstruktion*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2009, S. 559–611.

Beyer 2011

Andreas Beyer, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik* (C. H. Beck Wissen. Kunstepochen), München: Verlag C. H. Beck, 2011.

Beyer 2010

Andreas Beyer, »Am Anfang war der Streit. Hans Holbein d. J. und die kunsthistorische Tradition«, in: *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Christian Scholl, Sandra Richter und Oliver Huck, Göttingen: Universitätsverlag, 2010, S. 201–221.

Beyer/Osterkamp 2011

Goethe-Handbuch. Supplemente. Bd. 3: *Kunst*, hrsg. v. Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2011.

Biedermann 2017

Heike Biedermann, »Zur Rezeption von Claude Lorrain im 19. Jahrhundert«, in: *Dresdener Kunstblätter*, 2017, Jg. 61, Nr. 1, S. 22–31.

Biedermann 1875

Woldemar Freiherrn von Biedermann, *Goethe und Dresden*, Berlin: Gustav Hempel, 1875.

Bloh 2005

Jutta Charlotte von Bloh, »Adolph Menzel im königlichen Historischen Museum Dresden«, in: *Menzel in Dresden* [Kat. der Ausstellung: Dresden, Residenzschloss, 26.11.2005–20.2.2006], hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick und Tobias Burg, München: Deutscher Kunstverlag, 2005, S. 58–75.

Bluhm 2004 [2000]

Lothar Bluhm, »In jenen unglücklichen Tagen...«. Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten oder: Die Ambivalenz von Kunst und Gesellschaft (2000)«, in: *Goethezeitportal*, 12.1.2004 [Internetressource: www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/unterhaltungen_bluhm.pdf, letzter Zugriff: 29.8.2018].

Blunt/Cooke 1960

Anthony Blunt und Hereward Lester Cooke, *The Roman Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen*, London: Phaidon Press, 1960.

Börner 2015

Franziska Börner, *Auf der Suche nach Spanien. Reisen deutscher Kunsthistoriker im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*, Diss. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015 [Internetressource: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/101706/1/B%C3%96RNER_THESIS.pdf, letzter Zugriff: 13.7.2018].

Börsch-Supan 1988

Helmut Börsch-Supan, *Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760–1870*, München: Verlag C. H. Beck, 1988.

Börsch-Supan/Jähniß 1973

Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähniß, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München: Prestel-Verlag, 1973.

Böttger 1910

Richard Böttger, »Johann Gottlob v. Quandt und Arthur Schopenhauer«, in: *Dresdner Anzeiger. Sonntagsbeilage*, Okt. 1910, S. 150–152.

Bolz 1997

Norbert Bolz, »Die Wahlverwandtschaften«, in: *Goethe-Handbuch*. Bd. 3: *Prosaschriften*, hrsg. v. Bernd Witte und Peter Schmidt, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1997, S. 153–186.

Briel 2002

Cornelia Briel, »Johann Gottlob von Quandt und die Kunstpflege in Sachsen«, in: *Luzens* 2002, S. 11–17.

Briel 1987 (1)

Cornelia Briel, »Johann Gottlob von Quandt und der sächsische Kunstverein«, in: Neidhardt et al. 1987, S. 16–25.

Briel 1987 (2)

Cornelia Briel, »Der Sächsische Kunstverein in den Jahren 1828 bis 1833«, in: *Dresdner Hefte* (Beiträge zur Kulturgeschichte, Bd. 13), 1987, Jg. 5, Nr. 5, S. 13–29.

Briel 1984

Cornelia Briel, *Johann Gottlob von Quandt und der Sächsische Kunstverein. Probleme der Kunstpflege in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Diplomarbeit, Leipzig: Karl-Marx-Universität, 1984 [unpubliziert].

Brink 2005

Claudia Brink, »Der Name des Künstlers. Ein Raffael für Dresden«, in: *Raffael. Die Sixtinische Madonna. Geschichte und Mythos eines Meisterwerks*, hrsg. v. Claudia Brink und Andreas Henning, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2005, S. 53–92.

Brückle 2015

Wolfgang Brückle, »Mittelalterliche Werke als Geschichtszeugnis und Kunsterzeugnis« und »Das Mittelalter als Prüfstein der Museumskultur. Szenografische Kontextproduktion seit 1750«, in: *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, hrsg. v. Wolfgang Brückle, Pierre Alain Mariaux, Daniela Mondini, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015, S. 11–29, 149–175.

Brückle 2001

Wolfgang Brückle, »Wege zum Ruhm. Raffael in der Literatur der akademischen Kunstepoche«, in: *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit* [Kat. der Ausstellung: Stuttgart, Graphische Sammlung der Staatsgalerie, 26.5.–22.7.2001], hrsg. v. Corinna Höpfer, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2001, S. 121–133.

Büsing 2011

Leander Büsing, *Vom Versuch, Kunstwerke zweckmäßig zusammenzustellen. Malerei und Kunstdiskurs im Dresden der Romantik* (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 2), hrsg. v. Nils Büttner und Barbara Welzel, Dortmund: Dortmunder Schriften zur Kunst, 2011.

Büttner 2011

Frank Büttner, »Historische Wahrheit und der Wahrheitsanspruch in der Kunst. Düsseldorf

und München in den Auseinandersetzungen um die Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert«, in: *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918* [Kat. der Ausstellung: Düsseldorf, Kunstpalast, 24.9.2011–22.1.2012], Bd. 1, hrsg. v. Bettina Baumgärtel, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011, S. 103–113.

Büttner 2002

Frank Büttner, »Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland«, in: *Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania* [Kat. der Ausstellung: München, Neue Pinakothek, 20.2.–14.4.2002], hrsg. v. Gisela Scheffler, München: Kulturstiftung der Länder, 2002, S. 15–36.

Büttner 1990

Frank Büttner, »Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland«, in: *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, hrsg. v. Ekkehard Mai, Mainz: Philipp von Zabern, 1990, S. 77–94.

Büttner 1980/99

Frank Büttner, *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, 2 Bde., Wiesbaden/Stuttgart: Frank Steiner Verlag, 1980/99.

Busch 2003

Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München: Verlag C. H. Beck, 2003.

Busch 1997

Landschaftsmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3), hrsg. v. Werner Busch, Berlin: Reimer, 1997.

Busch 1985

Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1985.

Capitelli 2016

Giovanna Capitelli, *Johann Martin von Rohden and his Nazarene Circle. Watercolours, preparatory drawings and figure studies*, übers. v. Sophie Henderson, hrsg. v. Galleria Carlo Virgilio anlässlich der London Art Week 1.–8.7.2016, Rom: Edizioni del Borghetto, 2016.

Cartwright 2010

David E. Cartwright, *Schopenhauer. A Biography*, New York: Cambridge University Press, 2010.

Davis 2013

Charles Davis, *Auf den Spuren der Nazarener. Re-reading Vittoria Caldoni: Friedrich Overbeck's »Portrait« in the Neue Pinakothek*, hrsg. v. arthistoricum.net, Fachinformationsdienst der Universitätsbibliothek Heidelberg und der SLUB Dresden, Heidelberg/

Dresden: ART-Dok, 2013 [Internetressource: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2013/2253>, letzter Zugriff: 16.5.2018].

Dehmer/Petri 2018

Andreas Dehmer und Susanne Petri, »Römisches Freundschaftsbild und »kapitolinisches« Manifest. Eine allegorische Zeichnung von Julius Schnorr von Carolsfeld (1819) für Johann Gottlob von Quandt«, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, 2018, Jg. 71, Nr. 1, S. 22–31.

Dietzsch 2016

Steffen Dietzsch, »Bild und Bilden als romantische Praxis. Oder: »Das ächte Denken erscheint, wie ein Machen – und ist auch solches««, in: *Praxis und Diskurs der Romantik 1800–1900*, hrsg. v. Norman Kaspar und Jochen Strobel, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2016, S. 41–59.

Eberlein 1928

Kurt Karl Eberlein, »Johann Gottlob von Quandt. Zum Jubiläum des Sächsischen Kunstvereins«, in: *Dresdner Kunstbuch. Jahrbuch zur Förderung der Kunstpflege*, 1928, Jg. 2, S. 9–21.

Ermisch 1900

Hubert Ermisch, »Der Königlich Sächsische Altertumsverein. 1825–1900«, in: *Festschrift zum fünfundsiebzigjährigen Jubiläum des Königlich Sächsischen Altertumsvereins*, Dresden: Wilhelm Baensch, 1900, S. 1–68.

Falser 2008

Michael Falser, *Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland*, Dresden: Thelem Verlag, 2008.

Fastert 2000

Sabine Fastert, *Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts* (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 86), München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2000.

Frank 1989

Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen* (edition suhrkamp, Bd. 1563), Frankfurt a/M: Suhrkamp Verlag, 1989.

Friesen 1880

Hermann von Friesen, »Ein Beitrag zur Geschichte der Dresdner Gemälde-Galerie«, in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde*, 1880, Bd. 1, S. 315–333.

Fröhlich 1974

Martin Fröhlich, *Gottfried Semper. Zeichnerischer Nachlass an der ETH Zürich. Kritischer Katalog*, Basel/Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1974.

Frommel 1987

Christoph Luitpold Frommel, »Die Villa Madama, Rom«, in: *Raffael. Das architek-*

- tonische Werk*, hrsg. v. Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray und Manfredo Tafuri, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1987, S. 311–356.
- Gaehdgens 2002**
Genremalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 4), hrsg. v. Barbara Gaehdgens, Berlin: Reimer, 2002.
- Gaehdgens 1996**
 Thomas W. Gaehdgens, »Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie«, in: *Historienmalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 1), hrsg. v. Thomas W. Gaehdgens und Uwe Fleckner, Berlin: Reimer, 1996, S. 15–76.
- Gaehdgens/Fleckner 1996**
Historienmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 1), hrsg. v. Thomas W. Gaehdgens und Uwe Fleckner, Berlin: Reimer, 1996.
- Gage 2001**
 John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2001.
- Gallwitz 1977**
 Klaus Gallwitz, »Das Stadel und die Nazarener«, in: *Die Nazarener* [Kat. der Ausstellung: Frankfurt a/M, Städtische Galerie im Stadel-schen Kunstinstitut, 28.4.–28.8.1977], hrsg. v. Klaus Gallwitz, Frankfurt a/M: Städtische Galerie im Stadel, 1977, S. 13–17.
- Gerstenberg/Rave 1934**
 Kurt Gerstenberg und Paul Ortwin Rave, *Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom*, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1934.
- Gethmann-Siefert 2005**
 Annemarie Gethmann-Siefert, *Einführung in Hegels Ästhetik* (UTB 2646), München: Fink, 2005.
- Gethmann-Siefert 1995**
 Annemarie Gethmann-Siefert, *Einführung in die Ästhetik*, (UTB 1875), München: Fink, 1995.
- Glaser 2002**
 Gerhard Glaser, »Das Belvedere auf der Schönen Höhe. Denkmalflegerische Bemühungen über fünf Jahrzehnte«, in: Luzens 2002, S. 70–72.
- Grave 2012**
 Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, München/London/New York: Prestel, 2012.
- Grave 2005**
 Johannes Grave, »Einblicke in das ›Ganze‹ der Kunst. Goethes graphische Sammlung«, in: *Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen*, hrsg. v. Markus Bertsch und Johannes Grave, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, S. 255–288.
- Grave 2003**
 Johannes Grave, »Die Gegenwart erhellet die Vorzeit«. Caspar David Friedrich zu Goethes »Ruisdael als Dichter«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, hrsg. v. Anne Bohnenkamp und Christoph Perels, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003, S. 208–226.
- Grave 2001**
 Johannes Grave, *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen*, Weimar: VDG, 2001.
- Grewe 2017**
 Cordula Grewe, *Wilhelm Schadow. Werkverzeichnis der Gemälde mit einer Auswahl der dazugehörigen Zeichnungen und Druckgraphiken*, hrsg. v. Bettina Baumgärtel und Hans Paffrath, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017.
- Grewe 2015**
 Cordula Grewe, *The Nazarenes. Romantic Avant-Garde and the Art of the Concept*, University Park: The Pennsylvania State University Press, 2015.
- Grewe 2009**
 Cordula Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Farnham: Ashgate, 2009.
- Grewe 2007**
 Cordula Grewe, »Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art«, in: *The Art Bulletin*, 2007, Jg. 89, Nr. 1, S. 82–107.
- Grewe 2006**
 Cordula Grewe, »Italia und Germania. Zur Konstruktion religiöser Seherfahrung in der Kunst der Nazarener«, in: *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780–1820* (Stiftung für Romantikforschung, Bd. 36), hrsg. v. Paolo Chiarini und Walter Hinderer, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 401–425.
- Grewe 2005**
 Cordula Grewe, »Objektivierte Subjektivität: Identitätsfindung und religiöse Kommunikation im nazarenischen Kunstwerk«, in: *Religion Macht Kunst. Die Nazarener* [Kat. der Ausstellung: Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 15.4.–24.7.2005], hrsg. v. Max Hollein und Christa Steinle, Köln: Walther König, 2005, S. 77–99.
- Gross 2001**
 Reiner Gross, *Geschichte Sachsens*, Berlin: Edition Leipzig, 2001.
- Gross et al. 2005/06**
Geschichte der Stadt Dresden. Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Reichsgründung, Bd. 2, hrsg. von Reiner Gross et al., Stuttgart: Theiss, 2005/06.
- Grosskinsky 2011**
 Manfred Grosskinsky, »Zwei Kunststädte im Dialog. Düsseldorfer Maler in Frankfurt am Main und Frankfurter Maler in Düsseldorf in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918* [Kat. der Ausstellung: Düsseldorf, Kunstpalast, 24.9.2011–22.1.2012], Bd. 1, hrsg. v. Bettina Baumgärtel, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011, S. 151–159.
- Grossmann 1925–1928**
 Karl Grossmann, »Johann Gottlob von Quandt«, in: *Der grosse Garten. 2. Hundert Jahre Sächsischer Kunstverein. Jubiläums-Festschrift*, hrsg. v. Erich Haenel, Dresden: Verlag Graphische Werke, 1925–1928, S. 134–146.
- Grummt 2011**
 Christina Grummt, *Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk*, 2 Bde., München: Verlag C. H. Beck, 2011.
- Hahn/Berding 2010**
 Hans-Werner Hahn und Helmut Berding, *Reformen, Restauration und Revolution 1806–1848/49* (Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 14), 10. völlig neu bearbeitete Auflage [Erstausgabe: 1891], Stuttgart: Klett-Cotta, 2010.
- Hecht 2012**
 Christian Hecht, »Klassiker-Inszenierung im höfischen Kontext. Die Dichterzimmer im Weimarer Schloss«, in: *Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik* (Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2012), Göttingen: Wallstein, 2012, S. 13–30.
- Hecht 2000**
 Christian Hecht, *Der Westflügel des Weimarer Residenzschlosses. Architektur und Ausstattung*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.
- Heckenbücker 2008**
 Silke Heckenbücker, *Prometheus, Apollo, Zeus/Jupiter – Goethe-Bilder von 1773 bis 1885* (Maß und Wert. Düsseldorfer Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 3), Frankfurt a/M: Peter Lang, 2008.
- Heckmann 2003**
 Uwe Heckmann, *Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung zwischen 1804 und 1827*, München 2003.
- Heiland 1997**
 Susanne Heiland, »Wahrheit und Legende. Die Geschichte des Bilderfundes«, in: Kat. Leipzig 1997, S. 10–18.
- Heinrich 2009**
 Bernd Heinrich, »Auf den Spuren Gustav von Quandts«, in: *Wesenitztaler Landbote*, 2009, Jg. 9, Nr. 6, S. 27–29.
- Heinrich 2002**
 Bernd Heinrich, »Zum Leben Johann Gottlob von Quandt«, »Johann Gottlob von Quandt in Dittersbach« und »Auf den Spuren Quandts in Dittersbach«, in: Luzens 2002, S. 7–10, 43–56, 95–103.
- Hempel 2008**
 Dirk Hempel, *Literarische Vereine in Dresden. Kulturelle Praxis und politische Orientierung*

des Bürgertums im 19. Jahrhundert (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 116), Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008.

Herding 1991

Klaus Herding, »...Woran meine ganze Seele gesogen...«. Das Galerieerlebnis – eine verlorene Dimension der Kunstgeschichte?, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900* [Akten der Tagung: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1.–5.12.1987/27.11.–1.12.1988] (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48.), hrsg. v. Peter Ganz et al., Wiesbaden: Harrassowitz, 1991, S. 257–285.

Heres 2006

Gerald Heres, *Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert*, Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2006.

Heres 2005/06

Gerald Heres, »Die Königlichen Sammlungen«, in: *Geschichte der Stadt Dresden. Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Reichsgründung*, Bd. 2, hrsg. von Reiner Gross et al., Stuttgart: Theiss, 2005/06, S. 720–726.

Heres 2004

Gerald Heres, »Die Königlichen Sammlungen als Hausfideikommiß«, in: *Die Dresdner Kunstsammlungen in fünf Jahrhunderten* (Dresdner Hefte. Sonderausgabe), hrsg. v. Hans-Peter Lühr, Dresden: Dresdner Geschichtsverein, 2004, S. 48–60.

Heres 1988

Gerald Heres, »Lindenaus Reform der Dresdener Museen seit 1830«, in: *Kunstverhältnisse. Ein Paradigma kunstwissenschaftlicher Forschung*, hrsg. v. Michael Franz und Gisold Lammel, Berlin: Akademie der Wissenschaften der DDR, Institut für Aesthetik und Kunstwissenschaften, 1988, S. 66–69.

Heres 1987

Gerald Heres, »Bernhard August von Lindenaus und die Reform der Dresdner Museen«, in: *Dresdner Hefte* (Beiträge zur Kulturgeschichte, Bd. 19), 1987, Jg. 5, Nr. 5, S. 43–48.

Herrmann 1978

Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper im Exil. Paris London 1849–1855. Zur Entstehung des ›Stilk‹ 1840–1877* (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, Bd. 19), Basel/Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1978.

Hertzog 2011

Stefan Hertzog, *Der historische Neustädter Markt zu Dresden. Geschichte und Bauten der inneren Neustadt*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011.

Hildebrand-Schat 2004

Viola Hildebrand-Schat, *Zeichnung im Dienste der Literaturvermittlung. Moritz Retzschs Illustrationen als Ausdruck bürgerlichen*

Kunstverstehens (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Bd. 511), Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

Hipp 2007

Elisabeth Hipp, »Die Kataloge der Galerie«, in: *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Illustriertes Gesamtverzeichnis*, 2. ergänzte und korr. Auflage [Erstausgabe: 2005], hrsg. v. Harald Marx und Elisabeth Hipp, Köln: Walther König, 2007, S. 55–78.

Hoch 1981

Karl-Ludwig Hoch, »Zu Caspar David Friedrichs bedeutendstem Manuskript«, in: *Pantheon*, 1991, Bd. 34, Nr. 3, S. 229–230.

Hoefer 2007

Dieter Hoefer, »Gegenstand des Unternehmens ist der Betrieb einer Spar- und Darlehnskasse... Zur Geschichte Dresdner Genossenschaftsbanken«, in: *Dresdner Hefte*, 2007, Bd. 91, S. 22–31.

Hommel 2000

Karsten Hommel, *Carl Lampe. Ein Leipziger Bildungsbürger, Unternehmer, Förderer von Kunst und Wissenschaft zwischen Romantik und Kaiserreich*, Beucha: Sax-Verlag, 2000.

Huse 2006

Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, hrsg. und komm. von Norbert Huse, 3. Aufl. [Erstausgabe: 1984], München: Verlag C. H. Beck, 2006.

Jäckel 2002

Günter Jäckel, »Dresden als Erinnerungsort für Goethe«, in: *Goethe-Jahrbuch*, 2002, Nr. 119, S. 148–164.

Joachimsthaler 2016

Jürgen Joachimsthaler, »Romantik als poetische Praxis (in) der Aufklärung«, in: *Praxis und Diskurs der Romantik 1800–1900*, hrsg. v. Norman Kaspar und Jochen Strobel, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2016, S. 23–39.

John 2001

Uwe John, »Faszination Vaterländische Geschichte. Prinz Johanns Wirken im Sächsischen Altertumsverein«, in: *Zwischen zwei Welten. König Johann von Sachsen* [Kat. der Ausstellung: Schloss Weesenstein, 3.5.–28.10.2001], hrsg. v. der Sächsischen Schlösserverwaltung und dem Staatlichen Schlossbetrieb Schloss Weesenstein, Halle/Saale: Janos Stekovics, 2001, S. 472–475.

Jourdan 2009

Annie Jourdan, »A national tragedy during the French Restoration: the return of the works of art to their countries (1815)«, in: *Napoleon's Legacy. The Rise of National Museums in Europe 1794–1830* (Berliner Schriften zur Museumsforschung, Bd. 27), hrsg. v. Ellinoor Bergvelt et al., Berlin: G + H Verlag, 2009, S. 125–135.

Justi 1932

Ludwig Justi, *Von Runge bis Thoma. Deutsche Malkunst im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Gang durch die National-Galerie*, Berlin: Julius Bard, 1932.

Kaiser 2017

Uta Kaiser, *Sammler, Kenner, Kunstschriftsteller. Studien zur »Geschichte der neueren deutschen Kunst« (1836–1841) des Athanasius Graf Raczyński*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2017.

Keiser 1967

Herbert Wolfgang Keiser, *Gemäldegalerie Oldenburg*, München: Bruckmann Verlag, 1967.

Karge 2013

Henrik Karge, »Projecting the Future in German Art Historiography of the Nineteenth Century«, in: *Journal of Art Historiography*, 2013, Nr. 9, S. 1–26 [Internetressource: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/karge.pdf>, letzter Zugriff: 17.9.2018].

Karge 2010 (1)

Henrik Karge, »Stilgeschichte versus Kulturgeschichte: Zur Entfaltung der kunsthistorischen Methodik in den Jahrzehnten ab 1850«, in: *Die Etablierung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa* [Akten der Tagung: Krakau, 26.–30.9.2007] (Das Gemeinsame Kulturerbe. Wspólne Dziedzictwo, Bd. 6), hrsg. v. Wojciech Bałus und Joanna Wolańska, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2010, S. 41–58.

Karge 2010 (2)

Henrik Karge, »Franz Kugler und Karl Schnaase – zwei Projekte zur Etablierung der »Allgemeinen Kunstgeschichte««, in: *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, hrsg. v. Michel Espagne, Bénédicte Savoy und Céline Trautmann-Waller, Berlin: Akademie Verlag, 2010, S. 83–104.

Karge 2009

Henrik Karge, »Die Entfaltung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert. Biografische und konzeptgeschichtliche Ansätze der Erforschung«, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2009 [Internetressource: Universität Regensburg, Universitätsbibliothek und Lehrstuhl für Kunstgeschichte, <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/17/2/Karge.pdf>, letzter Zugriff: 17.9.2018].

Karge 2007

Henrik Karge, »Ein europäischer Sonderweg? Spanien in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts«, in: *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert* (Ars Iberica et Americana, Bd. 12), hrsg. v. Karin Hellwig, Frankfurt a/M: Vervuer, 2007, S. 39–55.

Karge 1998

Henrik Karge, »Kunst als kulturelles System – Karl Schnaase und Jacob Burckhardt«, in: *Jacob Burckhardt und die Antike* (Kulturgeschichte der antiken Welt, Bd. 85), hrsg. v. Peter Betthausen und Max Kunze, Mainz: Philipp von Zabern, 1998, S. 139–159.

Kat. Bad Muskau 2016

Italienische Landschaft der Romantik. Malerei und Literatur [Kat. der Ausstellung: Bad Muskau, Neues Schloss, 11.5.–21.8.2016], hrsg. v. Andreas Dehmer, Dresden: Sandstein Verlag, 2016.

Kat. Berlin 2002

Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert, Katalog der ausgestellten Werke, 2. Aufl. [Erstausgabe: 2001], hrsg. v. Angelika Wensberg et al., Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2002.

Kat. Bonn 2010

Napoleon und Europa. Traum und Trauma [Kat. der Ausstellung: Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 17.12.2010–25.4.2011], hrsg. v. Bénédicte Savoy, München: Prestel, 2010.

Kat. Dresden 2017

Italienbilder zwischen Romantik und Realismus. Malerei des 19. Jahrhunderts zwischen Lorrain, Turner und Böcklin [Kat. der Ausstellung: Dresden, Albertinum, 10.2.–28.5.2017], hrsg. v. Heike Biedermann und Andreas Dehmer, Dresden: Sandstein Verlag, 2017.

Kat. Dresden 2012

Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500 [Kat. der Ausstellung: Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 26.5.–26.8.2012], hrsg. von Andreas Henning, München: Prestel, 2012.

Kat. Dresden 2007

Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Illustriertes Gesamtverzeichnis, 2. ergänzte und korr. Auflage [Erstausgabe: 2005], hrsg. v. Harald Marx und Elisabeth Hipp, Köln: Walther König, 2007.

Kat. Dresden 2004

Ernst Rietschel, 1804–1861. Zum 200. Geburtstag des Bildhauers [Kat. der Ausstellung: Dresden, Albertinum, 23.10.2004–2.5.2005], hrsg. von Bärbel Stephan, München: Deutscher Kunstverlag, 2004.

Kat. Dresden/Lübeck 1997

Ernst Ferdinand Oehme, 1797 – 1855. Ein Landschaftsmaler der Romantik [Kat. der Ausstellungen: Dresden, Albertina, 21.4.–29.6.1997 und Lübeck, Behnhaus, 20.7.–7.9.1997], hrsg. v. Ulrich Bischoff, Dresden: Neumeister, 1997.

Kat. Dresden/München 2003

Ludwig Richter – der Maler. Ausstellung zum 200. Geburtstag [Kat. der Ausstellung: Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister,

27.9.2003–4.1.2004 und München, Neue Pinakothek, 22.1.2004–25.4.2004], hrsg. von Gerd Spitzer und Ulrich Bischoff, München: Deutscher Kunstverlag, 2003.

Kat. Düsseldorf 2011

Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918 [Kat. der Ausstellung: Düsseldorf, Kunstpalast, 24.9.2011–22.1.2012], 2 Bde., hrsg. v. Bettina Baumgärtel, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011.

Kat. Frankfurt 2005

Religion Macht Kunst. Die Nazarener [Kat. der Ausstellung: Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 15.4.–24.7.2005], hrsg. v. Max Hollein und Christa Steinle, Köln: Walther König, 2005.

Kat. Frankfurt 1994

»Von Kunst und Kennerschaft«. *Die Graphische Sammlung im Städelischen Kunstinstitut unter Johann David Passavant, 1840 bis 1861* [Kat. der Ausstellung: Frankfurt, Städelches Kunstinstitut, Graphische Sammlung, 24.11.1994–5.2.1995], hrsg. v. Hildegard Bauereisen und Margret Stufmann, Frankfurt a/M: Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1994.

Kat. Frankfurt 1977

Die Nazarener [Kat. der Ausstellung: Frankfurt a/M, Städtische Galerie im Städelchen Kunstinstitut, 28.4.–28.8.1977], hrsg. v. Klaus Gallwitz, Frankfurt a/M: Städtische Galerie im Städel, 1977.

Kat. Göttingen 2015

Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik [Kat. der Ausstellung: Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 19.4.–19.7.2015], hrsg. v. Michael Thimann und Christine Hübner, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2015.

Kat. Hamburg/München 2012

Johann Christian Reinhart. Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom [Kat. der Ausstellungen: Hamburg, Kunsthalle, 26.10.2012–27.1.2013 und München, Neue Pinakothek, 21.2.–26.5.2013], hrsg. v. Herbert W. Rott und Andreas Stolzenburg, München: Hirmer, 2012.

Kat. Hamburg/Paris 2016

Spurenlese. Zeichnungen und Aquarelle aus drei Jahrhunderten [Kat. der Ausstellung: Hamburg, Kunsthalle, Hubertus Wald Forum, 2.9.2016–8.1.2017 und Paris, Fondation Custodia, 4.2.–7.5.2017], hrsg. v. Peter Prange und Andreas Stolzenburg, München: Hirmer, 2016.

Kat. Kassel/Wuppertal 2000

Johann Martin von Rohden 1778–1868 [Kat. der Ausstellungen: Kassel, Neue Galerie, 22.9.–19.11.2000 und Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 3.12.2000–4.2.2001], hrsg. v. Marianne Heinz, Wolfrahtshausen: Edition Minerva, 2000.

Kat. Leipzig 1997

Vergessene Altdeutsche Gemälde. 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nikolaikirche gefunden. 1997 anlässlich des 27. Deutschen Evangelischen Kirchentages präsentiert [Kat. der Ausstellung: Leipzig, Museum der bildenden Künste, 19.6.–3.8.1997], hrsg. v. Herwig Guratzsch, Heidelberg: Edition Braus, 1997.

Kat. Leipzig/Bremen 1994

Julius Schnorr von Carolsfeld 1794–1872 [Kat. der Ausstellungen: Leipzig, Museum der bildenden Künste, 26.3.–23.5.1994 und Bremen, Kunsthalle, 5.6.–31.7.1994], hrsg. v. Herwig Guratzsch, Leipzig: Museum der bildenden Künste, 1994.

Kat. Lübeck 2010

Kunst, Küche und Kalkül. Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843) und die Entdeckung der Kulturgeschichte [Kat. der Ausstellung: Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, 19.9.2010–16.1.2011], hrsg. v. Alexander Bastek und Achatz von Müller, Petersberg: Michael Imhof, 2010.

Kat. Lübeck/Koblenz 2014

Carl Wilhelm Götzloff (1799–1866). Ein Dresdner Landschaftsmaler am Golf von Neapel [Kat. der Ausstellung: Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, 2.5.–20.7.2014 und Koblenz, Mittelrhein-Museum, 8.8.–2.11.2014], hrsg. v. Alexander Bastek und Markus Bertsch, Petersberg: Michael Imhof, 2014.

Kat. München/Dresden 2000

»...ein Land der Verheißung. Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien [Kat. der Ausstellungen: München, Haus der Kunst, 31.5.–6.8.2000 und Dresden, Albertinum, Kupferstich-Kabinett, 28.1.–1.4.2001], hrsg. v. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Köln: Wienand, 2000.

Kat. New York 2005

Fra Angelico [Kat. der Ausstellung: New York, Metropolitan Museum, 26.10.2005–29.1.2006], hrsg. v. Laurence Kanter und Pia Palladino, New Haven/London: Yale University Press, 2005.

Kat. Oslo/Dresden 2014

Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften [Kat. der Ausstellung: Oslo, Nasjonalgalleriet, 10.10.2014–4.1.2015 und Dresden, Albertinum, 6.2.–3.5.2015], hrsg. v. Petra Kuhlmann Hodick et al., Dresden: Sandstein Verlag, 2015.

Kat. Rom 1981

Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik [Kat. der Ausstellung: Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22.1.22.3.1981], hrsg. v. Klaus Gallwitz, München: Prestel, 1981.

Kat. Wartburg-Eisenach 2007

Elisabeth von Thüringen – eine europäische Heilige [Kat. der Ausstellung: Eisenach, Wartburg, 7.7.–19.11.2007], 2 Bde., hrsg. von Dieter Blume, Petersberg: Imhof, 2007.

Kat. Wien 1996

Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa [Kat. der Ausstellung: Wien, Akademie der Bildenden Künste, 13.9.1996–6.1.1997], 2 Bde., hrsg. v. Hermann Fillitz, Wien: Künstlerhaus, 1996.

Klatte 2017

Gernot Klatte, »Höfische Rüstkammern – Waffensammlung, Magazin der Hofausstattung, Museum. Eine Institution des Hofes der frühen Neuzeit am Beispiel Dresden und Berlin«, in: *Zeichen und Medien des Militärischen am Fürstenhof in Europa* (Schriften zur Residenzkultur, Bd. 10), hrsg. v. Matthias Müller und Peter-Michael Hahn, Berlin: Lukas Verlag, 2017, S. 87–116.

Klauss 2001

Jochen Klauss, *Der »Kunstmeyer«. Johann Heinrich Meyer: Freund und Orakel Goethes*, Weimar: Verlag Hermann Böhlau Nachfolger, 2001.

Klecker 1997

Christina Klecker, »Der Anteil des Adels an Sammlungen und Museumsgründungen in Sachsen«, in: *Geschichte des sächsischen Adels*, hrsg. v. Kathrin Keller und Joseph Matzerath, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1997, S. 225–256.

Kloppenburg/Weber 2000

Birgit Kloppenburg und Gregor J. M. Weber, *La famosissima notte! Correggios Gemälde »Die Heilige Nacht« und seine Wirkungsgeschichte*, Emsdetten: Edition Imorde, 2000.

Kneschke 1867

Emil Kneschke, *Leipzig seit 100 Jahren. Sächslarchronik einer werdenden Großstadt*, Leipzig: Selbstverlag des Verfassers, 1867.

Köhler 2002

Brunhilde Köhler, »Johann Gottlob von Quandt und der Sächsische Kunstverein«, in: *Luzens* 2002, S. 18–26.

Köhler 1994

Brunhilde Köhler, *Geschichte des Sächsischen Kunstvereins 1828–1945*, hrsg. v. Neuer Sächsischer Kunstverein e. V., Dresden: fama-Verlagsgesellschaft, 1994.

Koeltz 2010

Ulrike Koeltz, *Vittoria Caldoni. Modell und Identifikationsfigur des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a/M: Lang, 2010.

Koetschau 1905

Karl Koetschau, »Vom historischen Museum. Ein Wort pro domo«, in: *Dresdner Jahrbuch. Beiträge zur bildenden Kunst*, 1905, S. 91–101.

Kolb 2005

Karin Kolb, »Cranach – Die Gemälde in Dresden und ihre Geschichte« und »Bestandskatalog der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden – Cranach-Werke in der Gemädegalerie und der Rüstkammer«, in: *Cranach* [Kat. der Ausstellung: Chemnitz, Kunstsamm-

lungen, 13.11.2005–12.3.2006], hrsg. v. Harald Marx und Ingrid Mössinger, Köln: Wienand Verlag, 2005, S. 112–173, 199–522.

Koschnick 2010

Leonore Koschnick, »Kugler als Chronist der Kunst und preußischer Kulturpolitiker«, in: *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, hrsg. v. Michel Espagne, Bénédicte Savoy und Céline Trautmann-Waller, Berlin: Akademie Verlag, 2010, S. 1–14.

Kovalevski 2010

Bärbel Kovalevski, *Die Bilder-Chronik des Sächsischen Kunstvereins Dresden 1828–1836*, Frankfurt a/M: H. W. Fichter Kunsthandel, 2010.

Kovalevski 2006

Bärbel Kovalevski, *Louise Seidler 1786–1866. Goethes geschätzte Malerin*, Berlin: Dr. Bärbel Kovalevski, 2006.

Kovalevski 1999

Bärbel Kovalevski, »Johann Wolfgang von Goethe als Mentor von Künstlerinnen«, in: *Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850* [Kat. der Ausstellung: Gotha, Schlossmuseum, 1.4.–18.7.1999 und Konstanz, Rosengartenmuseum, 25.8.–24.10.1999], hrsg. v. Bärbel Kovalevski, Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1999, S. 41–53.

Kramp 2007

Mario Kramp, »Von Paris nach Dresden: Ein europäischer Horizont. Gottfried Semper als Schüler des rheinischen Architekten Franz Christian Gau«, in: *Gottfried Semper – Dresden und Europa. Die moderne Renaissance der Künste* [Akten des Kolloquiums: Dresden, Technische Universität, 27.–30.11.2003], hrsg. v. Henrik Karge, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007, S. 101–120.

Krause/Harnisch 2009

Historische Kulturlandschaft Lieblingstal Dittersbach, hrsg. v. Uwe Krause und Eberhard Harnisch, Dittersbach: Quandt-Verein, 2009.

Kreutzmann 2010

Marko Kreutzmann, »Goethe als Gesellschaftskritiker. Zur Symbolisierung sozialen Wandels in den »Wahlverwandtschaften««, in: *Goethes »Wahlverwandtschaften«. Werk und Forschung*, hrsg. v. Helmut Hühn, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2010, S. 327–347.

Kuhlmann-Hodick 2000

Petra Kuhlmann-Hodick, »Das Landschaftsbuch von Julius Schnorr von Carolsfeld« und »Geschichte und Rezeption des Landschaftsbuches«, in: *Kat. München/Dresden 2000*, S. 11–63.

Kultermann 1966

Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien/Düsseldorf: Econ-Verlag, 1966.

Lammel 1998

Gisold Lammel, *Kunst im Aufbruch. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1998.

Lange 2007

Justus Lange, »»Bilder, vor denen man knien möchte« – Deutsche Kunstgelehrte nehmen die Malerei des Siglo de Oro in den Blick«, in: *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert* (Ars Iberica et Americana, Bd. 12), hrsg. v. Karin Hellwig, Frankfurt a/M: Vervuer, 2007, S. 17–36.

Laudel 2007

Heidrun Laudel, »Bauten und Plätze als »Orte zur Beförderung des Gemeinsinns«, in: *Gottfried Semper – Dresden und Europa. Die moderne Renaissance der Künste* [Akten des Kolloquiums: Dresden, Technische Universität, 27.–30.11.2003], hrsg. v. Henrik Karge, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007, S. 121–136.

Laudel 2003

Heidrun Laudel, »Dresden 1834–1849«, in: *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft* [Kat. der Ausstellungen: München, Architekturmuseum der TU München in der Pinakothek der Moderne, 4.6.–31.8.2003 und Zürich, Museum für Gestaltung, 1.11.2003–25.1.2004], hrsg. v. Winfried Nerdinger und Werner Oechslin, Zürich: gta Verlag, 2003, S. 125–258.

Locher 2010

Hubert Locher, »Vorbild und Gegenbild – Franz Kuglers Darstellung von Italien und Frankreich in den Handbüchern der Kunstgeschichte«, in: *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, hrsg. v. Michel Espagne, Bénédicte Savoy und Céline Trautmann-Waller, Berlin: Akademie Verlag, 2010, S. 69.

Locher 2005

Hubert Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.

Locher 2001

Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750–1950*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Luzens 2002

Johann Gottlob von Quandt, 1787–1859. Goetheverehrer und Förderer der Künste. Eine Sammlung von Beiträgen, anlässlich der Grundsteinlegung 1831 auf »Schönhöhe« bei Dittersbach vor 170 Jahren und der Wiedereinweihung des restaurierten Freskensaaes im Belvedere Schöne Höhe 2001, hrsg. v. Helga Luzens und dem Quandt-Verein, Dittersbach: Quandt-Verein, 2002.

Maaz 2014

Bernhard Maaz, *Hans Holbein d. J. Die Mädonnen des Bürgermeisters Jacob Meyer zum*

Hasen in Dresden und Darmstadt: Wahrnehmung, Wahrheitsfindung und -verunklärung, Künzelsau: Swiridoff, 2014.

Maaz 2002

Bernhard Maaz, »Goethe bei Quandt: Die Fresken auf der Schönen Höhe«, in: Luzens 2002, S. 73–92.

Maaz 1998

Bernhard Maaz, »Nicht unter Goethe und Raffael. Bezugnahme und Anspruchsformulierungen in Julius Schnorr von Carolsfelds Bildnis der Bianca von Quandt«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen. Neue Folge*, 1998, Bd. 40, S. 131–144.

Maaz 1989

Bernhard Maaz, »Johann Gottlob von Quandt. Ein zeichnender Kunstsammler«, in: *Dresdener Kunstblätter*, 1989, Jg. 33, Nr. 4, S. 115–121.

Maaz 1987 (1)

Bernhard Maaz, »Die Fresken auf der Schönen Höhe«, in: Neidhardt et al. 1987, S. 44–66.

Maaz 1987 (2)

Bernhard Maaz, »Die Fresken im Belvedere zu Dittersbach – ein Denkmal für Goethe«, in: *Dresdner Hefte* (Beiträge zur Kulturgeschichte, Bd. 13), 1987, Jg. 5, Nr. 5, S. 30–42.

Maaz 1986

Bernhard Maaz, *Johann Gottlob Quandt (1787–1859) als Auftraggeber, Mäzen und Kunstsammler*, Diplomarbeit, Leipzig: Karl-Marx-Universität, 1986 [unpubliziert].

Magirius 2001

Heinrich Magirius, »Sinn für Schönheit und Reinheit alter Kunst. Johanns Wirken für die Erhaltung und Pflege mittelalterlicher Monumente«, in: *Zwischen zwei Welten. König Johann von Sachsen* [Kat. der Ausstellung: Schloss Weesenstein, 3.5.–28.10.2001], hrsg. v. der Sächsischen Schlösserverwaltung und dem Staatlichen Schlossbetrieb Schloss Weesenstein, Halle/Saale: Janos Stekovics, 2001, S. 479–483.

Magirius 1994

Heinrich Magirius, »Gottfried Semper in Dresden«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1994, Bd. 57, Nr. 3, S. 480–511.

Magirius 1992 (1)

Heinrich Magirius, »Die bildkünstlerische Ausgestaltung von Gottfried Sempers Gemäldegalerie in Dresden«, in: *100 Jahre Kunsthistorisches Museum. Das Kunsthistorische Museum als Denkmal und Gesamtkunstwerk* [Beiträge des Symposiums: Wien, Kunsthistorisches Museum, 17.–19.10.1991] (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 88), hrsg. v. Gabriele Helke, Wien: Anton Schroll & Co, 1992, S. 71–87.

Magirius 1992 (2)

Heinrich Magirius, »Die Gemäldegalerie in Dresden. Ein Bau von Gottfried Semper«, in:

Gemäldegalerie Dresden. Die Sammlung Alte Meister. Der Bau Gottfried Sempers, hrsg. v. Harald Marx und Heinrich Magirius, Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1992, S. 29–62.

Magirius 1989

Heinrich Magirius, *Geschichte der Denkmalpflege in Sachsen von den Anfängen bis zum Neubeginn 1945*, Berlin: Verlag für Bauwesen, 1989.

Mai 2011

Ekkehard Mai, »Shadows Erfolgsmodell. Die Düsseldorfer Kunstakademie im Vergleich«, in: *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918* [Kat. der Ausstellung: Düsseldorf, Kunstpalast, 24.9.2011–22.1.2012], Bd. 1, hrsg. v. Bettina Baumgärtel, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011, S. 51–61.

Mallgrave 2001

Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, Zürich: gta Verlag, 2001.

Mandelkow 1975–1984

Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland, 4 Bde., hrsg. v. Karl Robert Mandelkow, München: Verlag C. H. Beck, 1975–1984.

Marburg 2001

Silke Marburg, »Adel und Verein in Dresden«, in: *Der Schritt in die Moderne. Sächsischer Adel zwischen 1763 und 1918*, hrsg. v. Silke Marburg und Josef Matzerath, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2001.

Marx 2014 (1)

Harald Marx, »Die jährlichen Ausstellungen der Kunstakademie in Dresden. Teil III, 1: Die Akademie-Ausstellungen von 1801 bis zum Ende des General-Gouvernements 1815 – sowie vom Sinn und Zweck der Kunstakademien allgemein, vom unterschiedlichen Ort der Unterbringung der Akademie und ihrer Ausstellungen, vom Publikum und von Eintrittspreisen (Materialsammlung und Bemerkungen)« und Teil III, 2: »Die Akademie-Ausstellungen von 1816 bis zum Jahre 1830; von Fürstenlob und Prüderie bei der Kunstbetrachtung, von Kritiker-Streit und von Ausstellungen, die nicht stattgefunden haben sowie von den jeweiligen Eröffnungsdaten (Materialsammlung und Bemerkungen)«, in: *Sächsische Heimatblätter*, 2014, Jg. 60, Nr. 2 und Nr. 4, S. 98–111.

Marx 2014 (2)

Harald Marx, »Das Porträt des Johann Gottlob von Quandt in der Dresdner Galerie Neue Meister – angeblich ein Werk des Carl Christian Vogel von Vogelstein, tatsächlich aber: Ein Meisterbild von Ferdinand Hartmann«, in: *Sächsische Heimatblätter*, 2014, Jg. 59, Nr. 2, S. 112–121.

Marx 1998

Harald Marx, »Das Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, von Hans Holbein dem Jüngeren«, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1998, Bd. 55, S. 263–279.

Marx 1992 (1)

Harald Marx, »Die Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister. Gedanken zur Geschichte der Sammlung und zu ihrer musealen Präsentation«, in: *100 Jahre Kunsthistorisches Museum. Das Kunsthistorische Museum als Denkmal und Gesamtkunstwerk* [Beiträge des Symposiums: Wien, Kunsthistorisches Museum, 17.–19.10.1991] (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 88), hrsg. v. Gabriele Helke, Wien: Anton Schroll & Co, 1992, S. 89–106.

Marx 1992 (2)

Harald Marx, »Die Dresdener Gemäldegalerie. Geschichte, Ruhm und Wirkung«, in: *Gemäldegalerie Dresden. Die Sammlung Alte Meister. Der Bau Gottfried Sempers*, hrsg. v. Harald Marx und Heinrich Magirius, Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1992, S. 7–28.

Minning 2012

Martina Minning, »Die Auflösung der königlich-sächsischen Kunstakademie im Jahr 1832«, in: *Die kurfürstlich-sächsische Kunstakademie in Dresden. Geschichte einer Sammlung*, hrsg. v. Dirk Syndram und Martina Minning, Dresden: Sandstein, 2012, S. 153–165.

Morat 2011

Daniel Morat, »Intellektuelle und Intellektuellengeschichte«, in: *Docupedia-Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeit-historischen Forschung*, hrsg. v. Jürg Babrowski et al., 20.11.2011 [Internetressource: Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam, http://docupedia.de/zg/Intellektuelle_und_Intellektuellengeschichte?oldid=125868, letzter Zugriff: 19.3.2018].

Mütterlein 1913

Max Mütterlein, »Gottfried Semper und dessen Monumentalbauten am Dresdner Theaterplatz«, in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde*, 1913, Bd. 34, S. 299–399.

Nagel 2012

Christine Nagel, »Professionalität und Liebhaberei: die Kunstkammerer von 1572 bis 1832, in: *Die kurfürstlich-sächsische Kunstakademie in Dresden. Geschichte einer Sammlung*, hrsg. v. Dirk Syndram und Martina Minning, Dresden: Sandstein, 2012, S. 361–377.

Naumann 2007

Martin Naumann, *Das römische Haus. Einem verlorenen Kleinkind auf der Spur*, Leipzig: Pro Leipzig, 2007.

Neidhardt 2017

Uta Neidhardt, »The Development Process of the Dresden Triptych. News and Questions«, in: *Van Eyck Studies* [Akten des Symposiums: Eighteenth symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19.–21.9.2012], hrsg. v. Christina Currie et al., Paris/Leuven/Bristol: Peeters Publishers, 2017, S. 350–366.

Neidhardt 2005 (1)

Hans Joachim Neidhardt, »Sammler und Mäzene zur Zeit der Romantik in Dresden«, in: Hans Joachim Neidhardt, *Caspar David Friedrich und die Malerei der Dresdner Romantik. Aufsätze und Vorträge*, Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2005.

Neidhardt 2005 (2)

Uta Neidhardt, »Jan van Eycks Dresdener Marien triptychon – Entstehung und Funktion«, in: *Das Geheimnis des Jan van Eyck* [Kat. der Ausstellung: Dresden, Kupferstichkabinett, 13.8.–31.10.2005], hrsg. v. Thomas Ketelsen und Uta Neidhardt, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2005, S. 14–21.

Neidhardt 1993

Hans Joachim Neidhardt, »Gustav Heinrich Naake. Ein Nazarener aus Sachsen. Beiträge zur Kunst zwischen Romantik und Realismus«, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1993, Bd. 47, S. 32–48.

Neidhardt 1988

Hans Joachim Neidhardt, »Gustav Heinrich Naakes »Heilige Elisabeth im Hofe der Wartburg Almosen spendend«, in: *Romantik und Gegenwart. Festschrift für Jens Christian Jensen zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Ulrich Bischoff, Köln: DuMont, 1988, S. 157–164.

Neidhardt et al. 1987

Johann Gottlob von Quandt. *Eine Sammlung von Beiträgen zum Leben des Kunstmäzens, Förderers der deutschen Romantiker und Vorstand des Sächsischen Kunstvereins anlänglich seines 200. Geburtstages am 9. April 1987*, hrsg. v. Hans Joachim Neidhardt et al., Dürrensdorf-Dittersbach: Rat der Gemeinde Dürrensdorf-Dittersbach, 1987.

Neidhardt 1976

Hans-Joachim Neidhardt, *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1976.

Neumann 1991/92

Hartwig Neumann, *Das Zeughaus. Die Entwicklung eines Bautyps von der spätmittelalterlichen Rüstkammer zum Arsenal im deutschsprachigen Bereich vom XV. bis XIX. Jahrhundert*, 2 Bde., Bonn: Bernard & Graefe, 1991/92.

Nida-Rümelin/Steinbrenner 2011

Original und Fälschung (Kunst und Philosophie, Bd. 3), hrsg. v. Julian Nida-Rümelin und

Jakob Steinbrenner, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011.

Niehr 1999

Klaus Niehr, *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1999.

Niehr 1997

Klaus Niehr, »Ästhetische Norm und nationale Identität. Fiorillo und die Kunst des Hochmittelalters in Deutschland«, in: *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800* [Akten des Kolloquiums: Göttingen, Kunstgeschichtliches Seminar und Kunstsammlung der Universität, 11.–13.11.1994], hrsg. v. Antje Middeldorf Kosegarten, Göttingen: Wallstein, 1997, S. 292–305.

Nipperdey 1998

Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat*, Broschierte Sonderausgabe [Erstausgabe: 1983], München: Verlag C. H. Beck, 1998.

Nipperdey 1976

Thomas Nipperdey, »Die anthropologische Dimension der Geschichtswissenschaft«, in: Thomas Nipperdey, *Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte* (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 18), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1976, S. 33–58.

Noack 1907

Friedrich Noack, *Deutsches Leben in Rom*, Berlin/Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1907 [Nachdruck: Bern: Herbert Lang, 1971].

Palm 2008

Die Parkanlagen am Schloss Dittersbach. Ein Rundgang, 2. Aufl., hrsg. v. Heike Palm, Dresden: Institut für Landschaftsarchitektur der Technischen Universität, 2008.

Pecht 1877

Friedrich Pecht, *Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen. Erste Reihe*, Nördlingen: Verlag C. H. Beck, 1877.

Penzel 2007

Joachim Penzel, *Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914* (Politica et Ars, Bd. 13), Berlin: Lit Verlag, 2007.

Pilz 2006

Katharina Pilz, »Die Gemäldegalerie in Dresden unter Berücksichtigung der Mengsschen Abgussammlung«, in: *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, hrsg. v. Bénédicte Savoy, Mainz: Philipp von Zabern, 2006, S. 145–174.

Pinnau 1965

Ruth Pinnau, *Johann Martin von Rohden 1778–1868. Leben und Werk*, Bielefeld: Brockmann, 1965.

Plagemann 1967

Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*, München: Prestel-Verlag, 1967.

Prange 2004

Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft* (Kunst & Wissen), Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, 2004.

Prange/Locher 2007

Kunstgeschichte 1750–1900. Eine kommentierte Anthologie (Quellen zur Theorie und Geschichte der Kunstgeschichte, Bd. 3), hrsg. v. Regine Prange und Hubert Locher, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.

Rautmann 1991

Peter Rautmann, *C. D. Friedrich. Das Eismeer. Durch Tod zu neuem Leben*, Frankfurt a/M: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.

Reindl 2006

Isabel Christina Reindl, *Georg Lemberger. Ein Künstler der Reformationszeit. Leben und Werk*, 2 Bde., Diss. Bamberg: Otto-Friedrich-Universität, 2006 [Internetressource: urn:nbn:de:bvb:473-opus-2538, <https://opus4.kobv.de/opus4-bamberg/frontdoor/index/index/docId/244>, letzter Zugriff: 12.7.2018].

Richter 2002

Rainer G. Richter, »Die Beziehungen zwischen dem Kunst- und Künstlerfreund Johann Gottlob von Quandt und dem Sächsischen Hofmaler Carl Vogel von Vogelstein«, in: Luzens 2002, S. 27–41.

Richter 1909

Adrian Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen*, hrsg. v. Heinrich Richter, Leipzig: Hesse & Becker, 1909.

Richter/Strobel 2001

Eckhard Richter und Jochen Strobel, »Der »König der Romantik« und der Adel. Ludwig Tieck in Dresden«, in: *Der Schritt in die Moderne. Sächsischer Adel zwischen 1763 und 1918*, hrsg. v. Silke Marburg und Josef Matzerath, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2001, S. 115–168.

Rössler 2017

Johannes Rössler, *Die Kunst zu sehen. Johann Heinrich Meyer und die Bildpraktiken des Klassizismus*, Habil. Bern, Universität, 2017 [unpubliziert].

Rössler 2013

Johannes Rössler, »Gebändigte Gegenwart. Johann Heinrich Meyer als Beiträger für »Ueber Kunst und Alterthum«, in: *Johann*

Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar (Ästhetik um 1800, Bd. 9), hrsg. v. Alexander Rosenbaum, Johannes Rössler und Harald Tausch, Göttingen: Wallstein Verlag, 2013, S. 275–299.

Rössler 2011

Johannes Rössler, »Über die Gegenstände der bildenden Kunst«, in: *Goethe-Handbuch. Supplemente*. Bd. 3: *Kunst*, hrsg. v. Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2011, S. 343–351.

Rudloff-Hille 1972–1975

Gertrud Rudloff-Hille, »Goethe und die Dresdner Galerie«, in: *Beiträge und Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 1972–1975*, S. 37–64.

Rüfenacht 2018

Andreas Rüfenacht, *Die Gemäldesammlung des Johann Gottlob von Quandt (1787–1859) in Dresden. Rekonstruktion und tabellarische Übersicht*, Oberdorf/Heidelberg: ART-Dok, 2018 [Internetressource: ART-Dok. Volltextserver des Fachinformationsdiensts Kunst arthistoricum.net, urn:nbn:de:bsz:16-artdok-60424, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2018/60424>, letzter Zugriff: 7.8.2018].

Rüfenacht 2017

Andreas Rüfenacht, »Intellektuelles Wohlgefallen. Johann Gottlob von Quandt (1787–1859) und die zeitgenössische Landschaftsmalerei«, in: *Wissenschaft, Sentiment und Geschäftssinn. Landschaft um 1800* (outlines, Bd. 10), hrsg. v. SIK-ISEA, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2017, S. 152–179.

Rüfenacht 2016

Andreas Rüfenacht, »Johann Gottlob von Quandt und die Gründungsetappen des Leipziger Kunstmuseums«, in: *mdbk. Jahrbuch des Museums der bildenden Künste*, Leipzig, Jg. 18, 2016, S. 88–99.

Rüfenacht 2012

Andreas Rüfenacht, »Goethe in Dresden und Dittersbach. Frühe Formen des Dichter-Gedenkens bei Johann Gottlob von Quandt«, in: *Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik* (Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2012), Göttingen: Wallstein, 2012, S. 31–53.

Rüfenacht 2010

Andreas Rüfenacht, »Zufluchtsorte verstoßener Kunst. Johann Gottlob von Quandts Einrichtung des Historischen Museums Dresden 1832–34«, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden für das Jahr 2010*, 2012, Bd. 36, S. 110–119.

Rüfenacht 2009

Andreas Rüfenacht, *Kunst als Gedanke in anschaulicher Form. Die Gemäldesammlung von Johann Gottlob von Quandt (1787–1859) in Dresden*, 2 Bde., Lizentiatsarbeit Bern: Universität, 2009 [unpubliziert].

Safranski 2010

Rüdiger Safranski, *Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie. Eine Biographie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010.

Sauerlandt 1908

Max Sauerlandt, *Der stille Garten. Deutsche Maler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf/Leipzig: Karl Robert Langewiesche, 1908.

Savoy 2011

Bénédicte Savoy, *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2011.

Savoy 2006

Bénédicte Savoy, »Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert«, in: *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, hrsg. v. Bénédicte Savoy, Mainz: Philipp von Zabern, 2006, S. 9–26.

Schasler 1872

Max Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik. Grundlegung für die Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*, 2 Bde., Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1872.

Schefold 1939

Max Schefold, »Die Württembergische Künstlerfamilie Steinkopf«, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1939, Nr. 6, S. 131–161.

Schlink 2002 [1997]

Wilhelm Schlink, »Jacob Burckhardt über das Amt des Kunsthistorikers« [Deutsche Online-Erstveröffentlichung von Wilhelm Schlink, »Jacob Burckhardt et le rôle de l'historien de l'art«, in: *Relire Burckhardt. Textes inédits en français de Jacob Burckhardt*, hrsg. v. Maurizio Ghelardi, Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997, S. 21–53 [Internetressource: Freiburg, Albert-Ludwigs-Universität, Freiburger Dokumentenserver (FreiDok), www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/452/, letzter Zugriff: 17.9.2018].

Schmidt-Burkhardt 2017

Astrit Schmidt-Burkhardt, *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*, 2. vollständig überarbeitete und erw. Aufl. [Erstausgabe: 2012], Bielefeld: transcript Verlag, 2017.

Schmidt-Burkhardt 2005

Astrit Schmidt-Burkhardt, *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin: Akademie Verlag, 2005.

Schmidt-Funke 2006

Julia A. Schmidt-Funke, *Karl August Böttiger (1760–1835). Weltmann und Gelehrter*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006.

Schmitz 2008

Walter Schmitz, »Stadtbilder und Funktionen der Stadt: Dresden - Weimar um 1800«, in: *Ereignis Weimar-Jena. Gesellschaft und Kultur um 1800 im internationalen Kontext* [Akten der Tagung: Jena, Klassik Stiftung Weimar, 2.–5.9.2007], hrsg. v. Lothar Ehrlich et al., Köln: Böhlau, 2008, S. 157–176.

Schmitz 2001

Thomas Schmitz, *Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter* (Deutsche Hochschuledition, Bd. 125), Neuried: Ars Una, 2001.

Schmitz/Strobel 2001

»Von den herrlichsten Kunstwerken umgeben...«. *Der Briefwechsel zwischen Johann Wolfgang von Goethe und Johann Gottlob von Quandt*, hrsg. v. Walter Schmitz und Jochen Strobel, Dresden: Thelem Universitätsverlag, 2001.

Schnorr 1888

Franz Schnorr von Carolsfeld, »Quandt, Gottlob von«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Bd. 27, Leipzig: Duncker & Humblot, 1888, S. 11–12 [Internetressource: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd104125489.html#adbcontent>, letzter Zugriff: 17.9.2018].

Schölzel 2012

Christoph Schölzel, *Gemäldegalerie Dresden. Bewahrung und Restaurierung der Kunstwerke von den Anfängen der Galerie bis 1876*, Görlitz: Gunter Oettel, 2012.

Schölzel 2005 (1)

Christoph Schölzel, »Die Restaurierungsgeschichte der Sixtinischen Madonna«, in: *Raffael. Die Sixtinische Madonna. Geschichte und Mythos eines Meisterwerks*, hrsg. v. Claudia Brink und Andreas Henning, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2005, S. 92–114.

Schölzel 2005 (2)

Christoph Schölzel, »Der Dresdener Galerierahmen. Geschichte, Technik, Restaurierung«, in: *Die blendenden Rahmen. Der Dresdener Galerierahmen*, hrsg. v. Christoph Schölzel, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2005, S. 13–40.

Schölzel 1994

Christoph Schölzel, »Das Wirken Pietro Palmarolis in Dresden«, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 1994, Jg. 8, Nr. 1, S. 1–24.

Scholl 2015

Christian Scholl, »Raffaels »Poesie« und die Arbeit der Romantiker an den Mediengrenzen«, in: *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik* [Kat. der Ausstellung: Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 19.4.–19.7.2015], hrsg. v. Michael Thimann und Christine Hübner, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2015, S. 92–102.

Scholl 2007

Christian Scholl, *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007.

Schreiner 1973

Ludwig Schreiner, »Die Villa Raffael in Rom«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 1973, Jg. 12, S. 269–280.

Schröter 1990

Elisabeth Schröter, »Raffael-Kult und Raffael-Forschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit«, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 1990, Bd. 26, S. 302–397.

Schuckelt 2010

Holger Schuckelt, *Die Türckische Cammer. Sammlung orientalischer Kunst in der kurfürstlich-sächsischen Rüstkammer Dresden*, Dresden: Sandstein Verlag, 2010.

Seeliger 1997

Stephan Seeliger, »Julius Schnorr von Carolsfeld. Zwei unbekannte Bildnis-Zeichnungen«, in: *Weltkunst*, 1997, Bd. 67, S. 34–36.

Seidler 2003

Louise Seidler, *Goethes Malerin. Die Erinnerungen der Louise Seidler*, hrsg. v. Sylke Kaufmann, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2003.

Selbmann 1988

Rolf Selbmann, *Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein*, Stuttgart: J. B. Metzler, 1988.

Simson 1996

Jutta von Simson, *Christian Daniel Rauch. Œuvre-Katalog*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1996.

Skwirblies 2017

Robert Skwirblies, *Altitalienische Malerei als preußisches Kulturgut. Gemäldesammlungen, Kunsthandel und Museumspolitik 1797–1830* (Ars et Scientia. Schriften zur Kunstwissenschaft, Bd. 13), Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2017.

Slive 2001

Seymour Slive, *Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings*, New Haven/London: Yale University Press, 2001.

Spitzer 2011

Gerd Spitzer, »...wie man etwa den Düsseldorfer Senf auch hier nach dem Rezept machen kann.« Der Kulturtransfer zwischen der Düsseldorfer und der Dresdner Malerschule«, in: *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918* [Kat. der Ausstellung: Düsseldorf, Kunstpalast, 24.9.2011–22.1.2012], Bd. 1, hrsg. v. Bettina Baumgärtel, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011, Bd. 1, S. 141–149.

Spitzer 2010

Gerd Spitzer, *Caspar David Friedrich in der Dresdener Galerie*, hrsg. v. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden: Sandstein Verlag, 2010.

Spitzer 2007

Gerd Spitzer, *Ludwig Richter in der Dresdener Galerie*, hrsg. v. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden: Sandstein Verlag, 2007.

Stara 2013

Alexandra Stara, *The Museum of French Monuments 1795–1816. »Killing art to make history«*, Farnham: Ashgate, 2013.

Stechow 1965

Wolfgang Stechow, »Caspar David Friedrich und der »Griper««, in: *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, hrsg. v. Gert von der Osten und Georg Kauffmann, Berlin: Mann, 1965, S. 241–246.

Stock 1933

Friedrich Stock, »Briefe Rumohrs an Otfried Müller und andere Freunde«, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 1933, Beiheft zu Bd. 54, S. 1–44.

Stolzenburg 2012

Andreas Stolzenburg, »[...] der redlichste Mann in ganz Rom – fest und unverführbar. Johann Christian Reinhart und die Künstlerschaft in Rom 1790–1847«, in: *Johann Christian Reinhart. Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom* [Kat. der Ausstellungen: Hamburg, Kunsthalle, 26.10.2012–27.1.2013 und München, Neue Pinakothek, 21.2.–26.5.2013], hrsg. v. Herbert W. Rott und Andreas Stolzenburg, München: Hirmer, 2012, S. 71–90.

Stolzenburg 2007

Andreas Stolzenburg, *Der Landschafts- und Genremaler Franz Ludwig Catel (1778–1856)* [Kat. der Ausstellung: Roma, Casa di Goethe, 30.1.–22.4.2007], München: AsKI, 2007.

Suhr 1991

Norbert Suhr, *Philipp Veit (1793–1877). Leben und Werk eines Nazareners. Monographie und Werkverzeichnis*, Weinheim: VCH Acta Humaniora, 1991.

Tauber 2011

Christine Tauber, »Über Kunst und Altertum«, in: *Goethe-Handbuch. Supplemente*. Bd. 3: *Kunst*, hrsg. v. Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2011, S. 414–429.

Tausch 2010

Harald Tausch, »Das unsichtbare Labyrinth. Zur Parkgestaltung und Architektur in Goethes »Wahlverwandschaften««, in: *Goethes »Wahlverwandschaften«. Werk und Forschung*, hrsg. v. Helmut Hühn, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2010, S. 89–136.

Teichmann 2001

Michael Teichmann, *Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) und seine Ölgemälde. Monographie und Werkverzeichnis* (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII. Kunstgeschichte, Bd. 387), Frankfurt a/M et al.: Peter Lang, 2001.

Thimann 2015

Michael Thimann, »Raffael und Dürer. Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der Deutschen Romantik«, in: *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik* [Kat. der Ausstellung: Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 19.4.–19.7.2015], hrsg. v. Michael Thimann und Christine Hübner, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2015, S. 8–41.

Thimann 2014

Michael Thimann, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg: Schnell & Steiner, 2014.

Thimann 2013

Michael Thimann, »Eine anticlassizistische Programmschrift aus Rom: Johann David Passavants »Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in der Toscana« (1820)«, in: *Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar* (Ästhetik um 1800, Bd. 9), hrsg. v. Alexander Rosenbaum, Johannes Rössler und Harald Tausch, Göttingen: Wallstein Verlag, 2013, S. 301–324.

Thome 2015

Markus Thome, »Baukunst im Museum. Mittelalterliche Architekturteile als Anlass für historisierende Ausstellungsräume«, in: *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Ansätze, Ansprüche*, hrsg. v. Wolfgang Brückle, Pierre Alain Mariaux, Daniela Mondini, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015, S. 76–96.

Titz-Matuszak 2000

Ingeborg Titz-Matuszak, *Bernhard August von Lindenau (1779–1854)*, Bd. 1: »Feind der Reaction und der Revolution«. Eine politische Biographie, Bd. 2: *Reden, Schriften, Briefe. Eine Auswahl* (Veröffentlichungen aus Thüringischen Staatsarchiven, Nr. 5), 2 Bde., Weimar: Verlag Hermann Böhlau Nachfolger, 2000.

Uhde 1875

Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler, 2. erw. Aufl. [Erstausgabe: 1874], hrsg. v. Hermann Uhde, Berlin: Verlag von Wilhelm Hertz, 1875.

Vasari 2004

Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, übers. v. Victoria Lorini, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2004.

Vedder 2010

Ulrike Vedder, »Museum/Ausstellung«, in: Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe, hg. v. Karlheinz Barck et al., Bd. 7, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2010.

Vieregg 1991

Hildegard Vieregg, *Vorgeschichte der Museumspädagogik dargestellt an der Museumsentwicklung in den Städten, Berlin, Dresden, München und Hamburg bis zum Beginn der Weimarer Republik*, Münster/Hamburg: Lit, 1991.

Vignau-Wilberg 2011

Peter Vignau-Wilberg, *Die Lukasbrüder um Johann Friedrich Overbeck und die Erneuerung der Freskomalerei in Rom*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2011.

Vötsch 2000

Jochen Vötsch, »Um Einheit und Erhalt. Die kurfürstlichen Sammlungen als Hausfideikommiß 1737/47«, in: *Dresdener Kunstblätter*, 2000, Bd. 44, S. 181–185.

Vogel 1999

Gerd-Helge Vogel, »Bildhafte Sprache und sprechende Bilder: Anmerkungen zum Einfluss der Werke Goethes auf Bildfindungen der Dresdener Romantiker«, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, hrsg. v. Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 1999, S. 177–202.

Vogel 1996

Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik [Akten der VII. Greifswalder Romantikkonferenz: Schneeberg, 30.9.–3.10.1994], hrsg. v. Gerd-Helge Vogel, Greifswald: Steinbecker Verlag Rose, 1996.

Waidacher 1993

Friedrich Waidacher, *Handbuch der Allgemeinen Museologie* (Mimundus. Wissenschaftliche Reihe des Österreichischen TheaterMuseums, Bd. 3), Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1993.

Weber 1997

Gregor J. M. Weber, »Wie kommt eine Bäckertochter in den Himmel? Überlegungen zu Oehmes Gemälde ›Die Villa Raffaels in Rom‹«, in: *Ernst Ferdinand Oehme, 1797–1855. Ein Landschaftsmaler der Romantik* [Kat. der Ausstellungen: Dresden, Albertina, 21.4.–29.6.1997 und Lübeck, Behnhaus, 20.7.–7.9.1997], hrsg. v. Ulrich Bischoff, Dresden: Neumeister, 1997, S. 57–63.

Weddigen 2008

Tristan Weddigen, *Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. und 19. Jahrhundert*, Habil. Bern: Universität, 2008 [unpubliziert].

Welich 1996

Dirk Welich, »Die Fresken der katholischen Kapelle im Schloß Pillnitz«, in: *Jahrbuch der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten in Sachsen*, 1996, Jg. 4, S. 112–125.

Weniger 2011

Matthias Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*, Kiel: Verlag Ludwig, 2011.

Weniger 2003

Matthias Weniger, »Zur Geschichte von Erwerbung und Präsentation der Sammlung spanischer Gemälde der Dresdener Galerie. Aus Anlass einer Umhängung im zweiten Geschoss des Semperbaus«, in: *Dresdener Kunstblätter*, 2003, Jg. 47, Nr. 6, S. 338–347.

Wentzlaff-Eggebert 2009

Harald Wentzlaff-Eggebert, *Weimars Mann in Leipzig. Johann Georg Keil (1781–1857) und sein Anteil am kulturellen Leben der Epoche. Eine dokumentierte Rekonstruktion*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2009.

Wilmowsky 2017

Monika von Wilmowsky, *Ernst Rietschel als Bildhauer mit einem Katalog der Bildwerke. Werkverzeichnis*, 2 Bde., Köln: LETTER Stiftung, 2017.

Winzeler 2007

Marius Winzeler, »Die Architekturausbildung in Dresden vor der Berufung Gottfried Sempers – das Beispiel Heinrich Hermann Bothen (1814–1878)«, in: *Gottfried Semper – Dresden und Europa. Die moderne Renaissance der Künste* [Akten des Kolloquiums: Dresden, Technische Universität, 27.–30.11.2003], hrsg. v. Henrik Karge, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007, S. 187–202.

Wolf 2002

Norbert Wolf, *Klassizismus und Romantik* (Kunst-Epochen, Bd. 9), Stuttgart: Reclam, 2002.

Zirfas 2016

Jörg Zirfas, »Klassik und Romantik. Das lange 19. Jahrhundert der Ästhetischen Bildung« und »Die Kunst der Selbstverständigung. Hegels Überlegungen zu Bildung, Kunst und Ästhetik«, in: *Geschichte der Ästhetischen Bildung*. Bd. 3.2: *Klassik und Romantik*, hrsg. v. Jörg Zirfas et al., Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2016, S. 7–32, 128–143.

Zwenger 2003

Thomas Zwenger, »Universalgeschichte«, in: *Handwörterbuch Philosophie*, hrsg. v. Wulff D. Rehfus, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

Personenregister

Ikonographische Figuren sowie im Rahmen von Literaturdiskussionen namentlich erwähnte Autoren von Sekundärliteratur sind nachfolgend nicht aufgeführt.

Alunno, Niccolò (um 1430–1502) 141
 Amberger, Christoph (um 1505–1561/62) 122, 135, 141, 213
 Amsler, Samuel (1791–1849) 35
 Anton, König von Sachsen (1755–1836) 22, 68, 75f., 115, 169f., 172, 222, 237f.
 Aristoteles (384–322 v. Chr.) 29
 Arminius (um 17 v. Chr.–um 21 n. Chr.) 89, 91
 Arnold, Johann Christoph (1763–1845) 23, 94f.
 Baldinucci, Filippo (1625–1691) 209
 Barth, Wilhelm Ambrosius (1790–1851) 18, 209, 255
 Bartsch, Adam von (1757–1821) 21
 Beethoven, Ludwig van (1770–1827) 238
 Beham, Hans Sebald (1500–1550) 135
 Bellini, Giovanni (1435/38–1516) 55
 Bellini, Jacopo (1396–1470/1471) 55
 Bellotto, Bernardo gen. Canaletto (1722–1780) 194, 221
 Bendemann, Eduard (1811–1889) 96, 103, 106–108, 114f., 220, 224f., 251, 253
 Berghem, Nicolaes (1620–1683) 213
 Bertuch, Friedrich Johann Justin (1747–1822) 16, 265
 Bièvre, Édouard de (1808–1882) 108–112
 Bienemann, Eduard William (1795–1842) 141, 147
 Blochmann, Rudolph Sigismund (1784–1871) 170f.
 Bötticher, Wilhelm (1798–1859) 91
 Böttiger, Carl August (1760–1835) 16, 32, 55, 65f., 70, 76–80, 88–91, 128, 131, 170, 173
 Boisserée, Melchior (1786–1851) 53, 176, 254
 Boisserée, Sulpiz (1783–1854) 53, 61–63, 176, 189, 209, 254
 Botticelli, Sandro (1445–1510) 84, 132–134, 141f.
 Bouts, Aelbert (um 1452–1549) 142
 Breuer, Ludwig (1786–1833) 148–150
 Brietze, Johann Gottlieb (1780–?) 170–175
 Brueghel der Ältere, Jan (1568–1625) 141f., 202
 Bruyn II, Bartholomäus (1523/25–1607) 122
 Burckhardt, Jacob (1818–1897) 30, 109f., 112, 114, 204, 206
 Burgkmair der Ältere, Hans (1473–1531) 135
 Busse, Georg Heinrich (1810–1868) 229

Caldoni, Vittoria (1805–1872?/1890?) 37f., 42–44, 130, 157
 Caracci, Annibale (1560–1609) 32, 196
 Carl August, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach (1757–1828) 21, 228
 Carlowitz, Anton von (1785–1840) 127
 Carlowitz, Hans Georg von (1772–1840) 127
 Carstens, Asmus Jacob (1754–1798) 20, 104
 Carus, Carl Gustav (1789–1869) 20, 34, 46, 88f., 91, 96f., 114f., 117, 120, 201, 215, 248, 266
 Catel, Franz (1778–1856) 37, 48f., 130, 140, 142f., 152, 159–161, 166, 259
 Caumont, Arcisse de (1801–1873) 209
 Caylus, Anne Claude Philippe Comte de (1692–1765) 89
 Chézy, Helmine von (1783–1856) 132
 Cimabue, eigentlich Cenni di Pepo (um 1240–um 1304) 32, 141, 209
 Clodius, Christian August Heinrich (1772–1836) 35, 53, 59f., 133
 Cornelius, Peter von (1783–1867) 38, 47, 103, 105f., 118, 142, 238
 Correggio, eigentlich Antonio Allegri (um 1489–1534) 195–197, 200–201, 211–214
 Cotta, Johann Georg von (1796–1863) 16, 214
 Coudray, Clemens Wenzeslaus (1775–1845) 218f.
 Cranach der Ältere, Lucas (1472–1553) 52–54, 65, 134f., 141, 178, 213
 Dahl, Johan Christian Claussen (1788–1857) 80, 92, 97, 141f., 154, 201
 Della Valle, Guglielmo (ca. 1745–1805) 12f.
 Demiani, Karl Friedrich (1768–1823) 187
 Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph (1680–1765) 12
 Diderot, Denis (1713–1784) 216
 Dietrich, Christian Wilhelm Ernst gen. Dietricy (1712–1774) 18
 Docen, Bernhard Joseph (1782–1828) 46
 Domenichino, eigentlich Domenico Zampieri (1581–1641) 147
 Domenico di Michelino (1417–1491) 55
 Dürer, Albrecht (1471–1528) 11f., 21, 32, 41, 53–57, 60, 70, 76, 135, 157f., 199, 203, 205, 207, 212f., 215
 Ebert, Friedrich Adolf (1791–1834) 66f., 69
 Eggers, Carl (1787–1863) 37f., 130, 142, 146
 Einsiedel, Detlev Graf von (1773–1861) 66, 169
 Engelhardt, Karl August (1768–1834) 94
 Ernst, Kurfürst von Sachsen (1441–1486) 178
 Eyck, Jan van (um 1390–1441) 60, 71–73, 202f., 207, 212, 215

Faber, Traugott (1786–1863) 22f., 149, 152
 Fearnley, Thomas (1802–1842) 80, 92
 Fernow, Carl Ludwig (1763–1808) 12f., 48, 116f., 119f., 176, 257, 259
 Fiorillo, Johann Dominik (1748–1821) 12, 30, 33, 53
 Förster, Ernst (1800–1885) 65, 109, 184, 254
 Förster, Karl August (1784–1841) 16, 96
 Forster, Georg (1754–1794) 216, 257
 Fra Angelico, eigentlich Guido di Pietro gen. Giovanni da Fiesole (1395/1400–1455) 55, 134–137, 141f.
 Francesco III. d'Este, Herzog von Modena und Reggio (1698–1780) 211
 Francia, Francesco, eigentlich Francesco Raibolini (1447–1517) 134, 141
 Franz I., Kaiser von Österreich (1768–1835) 36
 Frege, Christian Gottlob (1778–1858) 53
 Frenzel, Friedrich August (1814–1898) 181f.
 Frenzel, Johann Gottfried Abraham (1782–1855) 126, 153, 183
 Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen, gen. August der Starke (1670–1733) 194, 211
 Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen (1696–1763) 180, 194, 211
 Friedrich August I., König von Sachsen (1750–1827) 65f., 76, 115, 187–189, 220, 233
 Friedrich August II., König von Sachsen (1797–1854) 20, 66, 115, 170, 172, 191, 196, 210–212, 219, 222, 238, 248
 Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen (1795–1861) 113
 Friedrich, Caspar David (1774–1840) 11, 15, 38, 49, 56, 91, 118, 120, 130, 141, 143, 149, 152–161, 166, 201, 253
 Friesen, Hermann Freiherr von (1802–1882) 190f., 196, 215, 218f., 222–225, 242
 Friesen, Johann Georg Friedrich Freiherr von (1757–1824) 188f.
 Gallait, Louis (1810–1887) 108–112
 Garofalo, eigentlich Benvenuto Tisi (1481–1559) 258
 Gau, Franz Christian (1789–1853) 221f.
 Gauermaun, Friedrich (1807–1862) 142
 Genelli, Bonaventura (1798–1868) 239
 Gentile da Fabriano (um 1370–1427) 55
 Georg der Bärtige, Herzog von Sachsen (1471–1539) 178
 Gießmann, Friedrich (1810–1847) 18, 78, 262
 Giorgione, eigentlich Giorgio da Castelfranco (1477–1510) 203

- Goes, Hugo van der (um 1440–1482) 71
- Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832)
11, 14–17, 21f., 33, 38, 46–49, 54–59, 61–63, 70,
77–89, 93, 96f., 100, 103, 105, 116, 121–123, 130,
132, 143, 146f., 149, 151f., 158, 162, 164f., 188, 209,
216, 227–251, 254, 257f., 260, 265f.
- Goethe, Ottilie von (1796–1872) 228
- Götzloff, Carl Wilhelm (1799–1866) 49
- Goldstein, Johann Theodor (1798–1871) 142
- Goltzius, Hendrik (1558–1617) 55f.
- Gossaert, Jan, gen. Mabuse (um 1478–1532) 201
- Gozzoli, Benozzo (um 1420–1497) 45, 55
- Graff, Anton (1736–1813) 122, 201
- Graff, Carl Anton (1774–1832) 120, 142
- Gregorovius, Michael Carl (1786–1850) 182
- Großpietsch, Florian (1789–1841?) 14
- Hähnel, Ernst Julius (1811–1891) 20, 220
- Hähnel, Karl Moritz (1809–1880) 222
- Hänel, Gustav (1792–1878) 35
- Härtel, Hermann (1803–1875) 239
- Hahnemann, Samuel (1755–1843) 21
- Hanfstaengl, Franz Seraph (1804–1877) 224
- Hartmann, Ferdinand (1774–1842) 11–13, 30,
67f., 97, 101, 103, 190, 193, 210, 224
- Hase, Heinrich (1789–1842) 67, 170, 209, 260
- Hasenpflug, Carl (1802–1858) 142
- Hauschild, Maximilian Albert (1810–1895) 142
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770–1831) 31,
100f., 120, 148, 162, 164, 166, 207f., 216
- Heideloff, Carl Alexander (1789–1865) 254
- Heineken, Carl Heinrich von (1707–1791) 21
- Heinse, Heinrich (1766–1812) 257
- Heller, Marie (1807–1882) 41
- Helmsdorf, Friedrich (1783–1852) 120, 142
- Hennig, Gustav Adolph (1792–1837) 83
- Herder, Johann Gottfried (1744–1803) 247f.
- Hess, Heinrich Maria von (1798–1863) 104
- Hess, Peter von (1792–1871) 142
- Hessen-Darmstadt, Luise von (1757–1830) 80
- Hessen-Homburg, Marianne von (1785–1846)
206f.
- Hettner, Hermann (1821–1882) 129, 216
- Hillig, Christian Gottfried (1771–1844) 42
- Hilscher, Paul Gottlob (?–1844) 181
- Hirschfeld, Christian (1742–1792) 237f., 246
- Hirt, Aloys (1759–1837) 73, 176, 190, 203f., 206,
208, 216
- Hohenlohe-Schillingsfürst, Marie zu, geb. Prin-
zessin Sayn-Wittgenstein (1837–1920) 20
- Holbein der Ältere, Hans (ca. 1465–1524) 135
- Holbein der Jüngere, Hans (1497/98–1543) 135,
146, 158, 198–206, 212–217
- Hollar, Wenzel (1607–1677) 203
- Hotho, Heinrich Gustav (1802–1873) 100
- Hübner, Julius (1806–1882) 20, 114f., 189, 191,
201, 203f., 220f., 222–225, 258
- Huysum, Jan van (1682–1749) 123
- Immermann, Karl Leberecht (1796–1840) 34,
131, 144
- Jean Paul, eigentlich Johann Paul Friedrich
Richter (1763–1825) 241
- Johann, König von Sachsen (1801–1873) 24,
66–68, 70, 73, 189
- Johann Friedrich I., Kurfürst von Sachsen
(1503–1554) 183
- Julius, Nicolaus Heinrich (1783–1862) 258
- Kant, Immanuel (1724–1804) 18, 47, 116, 156,
159, 161–164
- Karl XII., König von Schweden (1682–1718) 179
- Kauffmann, Angelika (1741–1807) 201
- Kaulbach, Wilhelm von (1804–1874) 105f., 239
- Keil, Johann Georg (1781–1857) 42, 94f., 97, 170f.,
236, 248, 258
- Kersting, Georg Friedrich (1785–1847) 74, 79
- Klein, Johann Adam (1792–1875) 37, 49, 142
- Kleist, Heinrich von (1777–1811) 91
- Klemm, Gustav (1802–1867) 23, 67, 73, 181, 185
- Klenze, Leo von (1784–1864) 160, 215
- Klotz, Joseph (1785–1830) 120, 142
- Knebel, Carl Ludwig von (1744–1834) 83
- Koch, Joseph Anton (1768–1839) 48, 118–120,
142, 152, 259
- Köster, Christian (1784–1851) 189
- Krüger, Bernhard (1821–1881) 222
- Krüger, Ferdinand Anton (1793/95–1857) 81,
247–250
- Küchler, Carl Gotthelf (1807–1843) 121
- Kügelgen, Wilhelm von (1802–1867) 171, 183
- Kugler, Franz Theodor (1808–1858) 60f., 109–
114, 175, 177f., 204, 207, 254–259, 266
- Kurz, Berta (1870–?) 16
- Lampe, Carl (1804–1889) 113, 140, 214
- Lang, Karl Heinrich von (1764–1835) 181
- Langer, Robert von (1783–1846) 59
- Lanzi, Luigi Antonio (1732–1810) 12, 207–209,
214, 253, 255
- Laun, Friedrich August, eigentlich Friedrich
August Schulze (1770–1849) 181
- Lemberger, Georg (1490–1540) 54
- Lenoir, Alexandre (1762–1839) 184
- Leonardo da Vinci (1452–1519) 91, 135, 158, 203
- Lessing, Carl Friedrich (1808–1880) 103, 106–114
- Lessing, Gotthold Ephraim (1729–1781) 13, 87–
89, 257
- Leuteritz, Franz Wilhelm (1817–1902) 129
- Leyden, Lucas van (1494–1533) 56
- Lindau, Martin Bernhard (1817–1890) 203
- Lindau, Wilhelm Adolph (1774–1849) 182
- Lindenau, Bernhard August von (1779–1854) 16,
24, 95, 115, 127, 169–176, 181, 187, 190–194, 198f.,
206, 210f., 217, 219, 224f., 248, 253, 266
- Lohrmann, Wilhelm Gotthelf (1796–1840) 170
- Lorrain, Claude (um 1600–1682) 119f., 158
- Loß, Johann Adolph Graf von (1768–1852?) 115
- Low, Clara Bianca von, geb. Meissner, *siehe*
Quandt, Clara Bianca von
- Ludwig I., König von Bayern (1786–1868) 43,
105f., 176
- Luntenschütz, Jules (1822–1893) 122f.
- Masolino da Panicale, eigentlich Tommaso di
Cristoforo Fini (1383–1440) 146
- Matthäi, Ernst (1779–1842) 130, 133
- Matthäi, Johann Friedrich (1777–1845) 85, 92,
103, 122, 133, 189–198, 201, 210f., 224f.
- Matthäi, Johann Gottlob (1753–1832) 130, 133
- Mechau, Jacob Wilhelm (1745–1808) 18
- Mechel, Christian von (1737–1817) 203
- Meissner, Alfred (1822–1885) 16, 20, 129, 227, 233
- Memling, Hans (1430/40–1494) 53, 71
- Mengs, Anton Raphael (1728–1779) 13, 33, 43,
128, 170
- Mertens-Schaaffhausen, Sibylle (1797–1859) 22,
24, 99
- Meyer, Johann Heinrich (1760–1832) 13, 21, 33,
46, 54–59, 76f., 83f., 100, 132, 209, 230, 233
- Michelangelo Buonarroti (1475–1564) 32, 55, 214
- Mieris, Willem van (1662–1747) 202
- Moritz, Kurfürst von Sachsen (1521–1553) 174,
183
- Mosen, Julius (1803–1867) 199, 205, 214, 216
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1750–1791) 238
- Müller, Friedrich von (1779–1849) 83, 90, 93, 96f.
- Müller, Karl Otfried (1797–1840) 257
- Murillo, Bartolomé Estebán (1618–1682) 214
- Naeke, Gustav Heinrich (1785–1835) 37f., 92,
103f., 141f.
- Nagler, Georg Kaspar (1801–1866) 207, 254
- Napoleon Bonaparte (1769–1821) 17, 32, 53, 65,
69, 91, 112, 128, 176f., 180, 228, 245
- Neher, Bernhard (1806–1886) 247–250
- Neureuther, Eugen Napoleon (1806–1882) 231
- Nicolai, Georg Hermann (1811–1881) 222
- Nollain, Friedrich (1789–1846) 170–173, 191,
224f.
- Novalis, eigentlich Georg Philipp Friedrich von
Hardenberg (1772–1801) 48, 241
- Oehme, Ernst Ferdinand (1797–1855) 50f., 118,
120, 142f., 148–152
- Olivier, Ferdinand (1785–1841) 46
- Olivier, Friedrich (1791–1859) 41
- Overbeck, Carl Wilhelm (1820–1860) 252
- Overbeck, Johann Friedrich (1789–1869) 20,
32, 35–38, 43f., 56, 84, 98f., 103f., 110, 113, 141f.,
152, 157f., 212
- Palmaroli, Pietro (um 1778–1828) 70, 189, 266
- Parent, Aubert Joseph (1753–1835) 24
- Parrhasios von Ephesos (ca. 425–ca. 375 v. Chr.)
123
- Passavant, Johann David (1787–1861) 33, 36,
109–114, 189, 209f., 254, 258
- Passavant, Philipp Jacob (1782–1856) 113
- Pawlowna, Maria (1786–1859) 80
- Pencz, Georg (um 1500–1550) 135, 142
- Perugino, Pietro (um 1445/1448–1523) 84, 141,
147, 212
- Peruzzi, Baldassare (1481–1536) 232
- Peschel, Carl Gottlieb (1798–1879) 22, 77, 79–81,
83f., 88, 103, 143, 201, 225, 235, 239–251

- Pffor, Franz (1788–1812) 44
 Pinturicchio, eigentlich Bernardino di Betti Biagio (um 1452–1513) 134
 Planitz, Bernhard Edler von der (1828–1907) 20
 Platon (428/427–348/347 v. Chr.) 208, 256
 Plinius der Ältere, Gaius (ca. 23–79 n. Chr.) 123, 254
 Pöppelmann, Matthäus Daniel (1662–1736) 220
 Potter, Paulus Pieterszoon (1625–1654) 99
 Pourbus, Pieter (1523/24–1584) 142
 Preller der Ältere, Friedrich (1804–1878) 235, 248
 Pulian, Johann Gottfried (1809–1875) 238
 Puttrich, Ludwig (1783–1856) 182
- Quaglio, Domenico (1787–1837) 142, 155–157
 Quandt, Clara Bianca von, geb. Meissner (1791–1862) 11, 18–21, 35, 37, 39–45, 127, 140, 143, 157, 227
 Quandt, Erwin von (1825–1861) 19f., 143, 146
 Quandt, Gustav von (1822–1908) 16f., 19f., 140, 143, 228
 Quandt, Johann Gottfried (1696–1749) 17
 Quandt, Johann Gottlob (1721–1784) 17
 Quandt, Johann Gottlob (1750/51–1818) 17f., 53
 Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme (1755–1849) 175–177, 180
- Raczyński, Athanasius Graf (1788–1874) 103, 111, 113, 131, 189f., 210
 Raffael, eigentlich Raffaello Santi (1483–1520) 11, 32, 35, 37–43, 48, 55f., 70, 130, 143–148, 156–158, 189, 195–201, 203, 205, 209–217, 220f., 230–235, 239, 258, 265f.
 Rahnfeld, Friedrich August (um 1820–nach 1873) 183
 Raimondi, Marcantonio (um 1470/82–1527/34) 11f.
 Ramboux, Johann Anton Alban (1790–1866) 35
 Rauch, Christian Daniel (1777–1857) 70, 122f., 130, 147, 152, 189, 226f., 229–237
 Recke, Elisa von der (1754–1833) 18, 20
 Rehbenitz, Theodor (1791–1861) 41
 Reibisch, Friedrich Martin (1782–?) 174, 183
 Reinhart, Johann Christian (1761–1847) 35f., 48, 259
 Reni, Guido (1575–1642) 196
 Renner, Johann August (1783–1869) 70, 224
 Rentsch, Johann Friedrich Jakob (1792–1856) 121
 Renty, Chevalier de (2. Hf. 18. Jh.) 17f.
 Retzsch, Friedrich August Moritz (1779–1857) 92f., 95, 97
 Ribera, Jusepe de (1591–1652) 214
 Richter, Adrian Ludwig (1803–1884) 11, 16, 26–28, 49–51, 80, 118–120, 134, 138f., 142f., 154, 158–161, 166, 201, 253
 Richter, Johann Carl August (1801–1873) 88, 191
 Richter, Karl Friedrich (1773–1806) 18, 164
 Riepenhausen, Franz (1786–1831) 48, 56, 259
 Riepenhausen, Johannes (1787–1860) 48, 56, 259
 Rietschel, Ernst (1804–1861) 11, 20, 22, 25, 178, 201, 219f., 225, 237, 244, 247, 260f.
- Rive-Godefroy, Pierre-Louis de la (1753–1817) 120, 142
 Rochlitz, Friedrich (1769–1842) 17, 24, 42, 76, 83, 127, 129, 140, 148, 193, 228, 243, 246
 Rohden, Johann Martin von (1778–1868) 36–38, 48f., 118–120, 130, 143, 152–161, 166, 259
 Romano, Giulio, eigentlich Giulio Pippi (1499–1546) 41, 230, 232
 Rosa, Salvatore (1605–1673) 158
 Rückert, Friedrich (1788–1866) 238
 Rugendas, Georg Philipp (1666–1742) 142
 Ruisdael, Jacob van (1628–1682) 51, 120, 142f., 148–152, 158, 199–201, 257
 Rumohr, Carl Friedrich von (1785–1843) 36, 48f., 189, 233, 257–259, 266
 Runge, Philipp Otto (1777–1810) 56, 58, 117, 231
- Sandart, Joachim von (1606–1688) 207
 Sangallo der Jüngere, Antonio da (1484–1546) 232
 Sarburgh, Bartholomäus (um 1590–nach 1637) 204
 Sarto, Andrea del (1486–1530) 196
 Sassoferrato, eigentlich Giovanni Battista Salvi (1605–1685) 155–157
 Sayn-Wittgenstein, Carolyne von (1819–1887) 20
 Schadow, Henriette (1784–1832) 132
 Schadow, Johann Gottfried (1764–1850) 17, 21, 102, 118, 131f.
 Schadow, Rudolf (1786–1822) 102
 Schadow, Wilhelm von (1788–1862) 106, 122
 Schäfer, Karl Wilhelm (1807–1869) 181, 187, 190, 223
 Schäufelein, Hans (um 1482–1539/40) 60, 135
 Schasler, Max (1819–1903) 165
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1775–1854) 101, 116f., 162–166, 238
 Schemann, Karl Ludwig (1852–1938) 17, 228
 Schick, Christian Gottlieb (1776–1812) 104
 Schiller, Friedrich (1759–1805) 30f., 156, 162, 242, 244, 247f.
 Schinkel, Karl Friedrich (1781–1841) 119, 132, 175, 219f., 229, 247f.
 Schinz, Johann Caspar (1797–1832) 35, 130f.
 Schlegel, August Wilhelm (1767–1845) 33f., 43, 48, 100, 117f., 122, 147, 149, 158, 166, 215, 231, 241
 Schlegel, Dorothea (1764–1839) 37, 48
 Schlegel, Friedrich (1772–1829) 33, 36f., 48, 56–58, 61, 63, 117, 149, 158, 241
 Schmidt, Carl Heinrich Wilhelm (1790–1865) 224
 Schnaase, Carl (1798–1875) 30, 207, 254, 256f., 259, 266
 Schnorr von Carolsfeld, Henriette (1799–1820) 143
 Schnorr von Carolsfeld, Julius (1794–1872) 11, 15f., 18, 20f., 24, 31, 34–51, 56f., 79, 83f., 92, 94, 103–106, 112, 115, 119, 122, 127f., 130–135, 139, 140–148, 152, 156f., 163, 169, 171f., 178–180, 190, 193, 208, 215f., 218–220, 224f., 227, 229f., 233, 237–239, 247, 251, 253, 256, 258f.
- Schnorr von Carolsfeld, Veit Hanns (1764–1841) 16, 18, 21, 35, 37–39, 41–44, 46f., 49, 75, 102, 141, 143, 147
 Schöler, Georg (1793–1865) 24, 51, 161
 Schongauer, Martin (1445/50–1491) 32, 53, 59f.
 Schopenhauer, Adele (1797–1849) 17f., 259
 Schopenhauer, Arthur (1788–1860) 11, 17f., 122f., 228f., 259
 Schopenhauer, Johanna (1766–1838) 17
 Schorn, Ludwig (1793–1842) 16, 37, 48, 122, 237, 239, 247f., 259, 265
 Schubert, Franz (1797–1828) 228
 Schubert, Franz August (1805–1883) 90
 Schüler, Gustav (1807/10–1855) 247
 Schukowski, Wassili Andrejewitsch (1783–1852) 155
 Scorel, Jan van (1495–1562) 122
 Seidemann, Johann Karl (1807–1879) 15, 20, 22f., 25
 Seidler, Louise (1786–1866) 16, 21, 35, 37f., 43, 49, 84–88, 90, 121f., 130f., 143–148, 227f., 233, 238, 242, 247, 258
 Semmler, August (1825–1893) 141
 Semper, Gottfried (1803–1879) 16, 20, 22–24, 132, 149, 187, 193, 203, 214f., 217–222, 235, 237
 Senff, Adolf (1785–1863) 147
 Siegel, Carl August Benjamin (1757–1832) 18
 Šilar, Josef (1873–?) 16
 Sittow, Michiel (um 1468–1525/26) 71
 Sokrates (469–399 v. Chr.) 231
 Solger, Karl Wilhelm Ferdinand (1780–1819) 162, 164, 166
 Speck von Sternburg, Maximilian (1776–1856) 34, 38
 Speth, Balthasar (1774–1846) 48, 259
 Spontini, Gaspare (1774–1851) 206
 Steinkopf, Gottlob Friedrich (1778–1860) 119, 141f., 158f., 161, 166
 Stieglitz, Christian Ludwig (1756–1836) 54
 Strozzi, Zanobi (1412–1468) 55
 Sulzer, Johann Georg (1720–1779) 100, 120, 144f.
 Sutter, Joseph (1781–1866) 147, 233
- Tacitus, Publius Cornelius (um 58–120) 89, 91
 Tasso, Torquato (1544–1595) 38, 230, 232
 Teniers der Ältere, David (1582–1649) 199, 201, 213
 Teniers der Jüngere, David (1610–1690) 199, 201, 213
 Thaeter, Julius Caesar (1804–1870) 86
 Thiele, Alexander (1685–1752) 194, 221
 Thiersch, Friedrich Wilhelm von (1784–1860) 238
 Thorvaldsen, Bertel (1770–1844) 20, 48, 259
 Thürmer, Joseph (1789–1833) 22, 76, 170, 172f., 182f., 193, 221, 235
 Tieck, Christian Friedrich (1776–1851) 229
 Tieck, Ludwig (1773–1853) 11, 20, 43, 48, 57, 148, 150, 157, 190, 228f., 231, 241, 248, 257
 Tiedge, Christoph August (1752–1841) 20
 Tischbein, August Anton (1805–1867) 92
 Tizian, eigentlich Tiziano Vecellio (um 1488–1576) 146, 196, 214
 Toelken, Ernst Heinrich (1786–1869) 17, 189

- Troschel, Julius (1806–1863) 13
- Uden, Lucas van (1595–1672) 201
- Udine, Giovanni da (1487–1564) 232
- Uschner, Rudolph Julius (1805–1885) 83
- Varus, Publius Quinctilius (47/46 v. Chr.–9 n. Chr.) 91
- Vasari, Giorgio (1511–1574) 12f., 33, 55, 207, 209, 254, 258
- Veit, Philipp (1793–1877) 36–38, 48, 103–105, 113, 130, 141, 152, 157, 259
- Velázquez, Diego (1599–1660) 214
- Veronese, eigentlich Paolo Caliari (1528–1588) 196
- Vischer, Friedrich Theodor (1807–1887) 109f., 114, 162f., 208, 241–244
- Vischer, Peter (um 1460–1529) 132–134
- Vitzthum von Eckstätt, Heinrich Carl Wilhelm (1770–1837) 75f., 92–95, 97, 114, 170
- Vogel von Vogelstein, Carl Christian (1788–1868) 11, 19, 30, 76, 85, 92, 97, 103, 177, 190f., 196, 210, 218f., 233, 239
- Waagen, Gustav Friedrich (1794–1868) 71, 73, 190, 209, 215, 254, 259
- Wach, Karl Wilhelm (1787–1845) 85, 189, 210
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1773–1798) 43, 48, 57, 157, 259
- Wächter, Eberhart von (1762–1852) 104
- Wagenbauer, Max Joseph (1775–1829) 142
- Wagner, Johann Georg (1744–1767) 120
- Wagner, Otto (1803–1861) 80–82, 238
- Weigel, Rudolph (1804–1867) 18, 24f., 99, 120, 130, 139, 147, 216f., 223
- Weiß, Gaspere, vermutlich Gasparo Bianchi (um 1770/80–um 1850) 134
- Weissenburg, Adolf (1790–1840) 48, 259
- Welcker, Friedrich Gottlieb (1784–1868) 127, 224, 260
- Wendt, Johann Amadeus (1783–1836) 16, 265
- Weyden, Rogier van der (um 1399–1464) 84, 215
- Wieland, Christoph Martin (1733–1813) 247f.
- Wietersheim, Eduard von (1787–1865) 219, 225
- Wilhelm, Prinz von Preußen (1783–1851) 206f.
- Winckelmann, Johann Joachim (1717–1768) 12f., 33, 43, 47f., 127, 144, 231, 254, 256–258
- Winkler, Karl Theodor (1775–1856) 94f., 115, 251
- Woermann, Karl (1844–1933) 207, 259
- Wolframsdorf, Otto von (1803–1849) 115
- Wolgemut, Michael (1434/37–1519) 32, 55, 59, 64f., 70f., 169
- Zanetti, Antonio Maria (1706–1778) 13
- Zani, Pietro (1748–1821) 21
- Zeschau, Heinrich Anton von (1789–1857) 225
- Zeuxis von Herakleia (spätes 5. Jh.–frühes 4. Jh. v. Chr.) 123
- Zurbarán, Francisco de (1598–1664) 214

Bildnachweis

AMSTERDAM

Rijksmuseum Abb. 55

BASEL

Kunstmuseum Basel Martin P. Bühler: Abb. 3, 92

BERLIN

akg-images Abb. 30; Erich Lessing: Abb. 19 |
Jüdisches Museum Foto Jens Ziehe: Abb. 41 |
© Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
Foto Jörg P. Anders: Abb. 18; Foto Klaus Göken:
Abb. 45; Foto Andres Kilger: Abb. 24, 104; Foto
Karin März: Abb. 42; Leihgabe der DekaBank/
Foto Andres Kilger: Abb. 67

DITTERSBACH

Quandt-Verein Dittersbach zur Förderung der
Künste e. V. Abb. 61, 106

DRESDEN

Landesamt für Denkmalpflege Sachsen Foto
Wolfgang Junius: Abb. 99, 111, 112, 113, 114, 115,
116, 125, 126; Foto Roland Bunge: Abb. 28 |
Privatbesitz Abb. 62 | SLUB / Deutsche Fotothek
Abb. 105, 109, 128 (<http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70225563>); Baensch: Abb. 5
(http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70225558/df_hauptkatalog_0050355); Bidok:
Abb. 117 (<http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/90088597>); Walter Möbius:
Abb. 12 (<http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/32017701>) | SLUB / Digitale
Sammlungen Abb. 95 (Hist.Sax.G.870.I),
Abb. 101 (Hist.Sax.G.871), Abb. 75 (49.gr.2.83),
Abb. 85 (Hist.Sax.G.865-2; Schema: Tristan
Weddigen), Abb. 86 (Hist.Sax.G.865.b-2;
Schema: Tristan Weddigen), Abb. 82 (Hist.
Sax.G.870.I) | © Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Albertinum | Galerie Neue Meister
Elke Estel/Hans-Peter Klut: Abb. 1, 7; Jürgen
Karpinski: Abb. 10, 15, 46, 56, 57 | Staatliche
Kunstsammlungen Dresden, Archiv der
Rüstkammer Abb. 76, 79, 80, 81 | Staatliche
Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie
Alte Meister Foto Elke Estel/Hans-Peter Klut:
Abb. 53, 89, 90, 93, 94; Foto Hans-Peter Klut:
Abb. 88 | © Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Kupferstich-Kabinett Foto Herbert
Boswank: Abb. 78; Foto Andreas Diesend:
Abb. 83, 84, 127 | Städtische Galerie Dresden –
Kunstsammlung, Museen der Stadt Dresden
Foto Franz Zadniecek: Abb. 11, 52, 108

DUISBURG

Lehmbruck Museum Foto Bernd Kirtz: Abb. 63

FRANKFURT AM MAIN

© Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter
Goethe-Museum Foto David Hall: Abb. 74
(<https://www.goethehaus-frankfurt.de>) |
H. W. Fichter Kunsthandel Abb. 32, 33, 34, 37, 48 |
© Städel Museum U. Edelmann / ARTOTHEK:
Abb. 35, 44; ARTOTHEK: Abb. 38, 43

FREIBURG IM BREISGAU

Adelhausenstiftung Abb. 70

HAMBURG

Franz-Ludwig-Catel-Archiv Abb. 72 |
© Hamburger Kunsthalle / bpk Foto Elke
Walford: Abb. 65

HEIDELBERG

Universitätsbibliothek Abb. 27 (C 6578-1-5 Gross
SK::Taf)

KÖLN

Rheinisches Bildarchiv Abb. 60 (rba_coo1346,
<https://www.kulturelles-erbe-koeln.de>), Abb. 40
(rba_doo0114, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de>)

LEIPZIG

Museum der bildenden Künste Abb. 13 (Digitale
Rekonstruktion mit den Abbildungen in
Gerstenberg/Rave 1934, Tafeln 19-20), Abb. 23, 47;
Foto Michael Ehrh: Abb. 14, 22; Foto Ursula
Gerstenberger: Abb. 102; Foto PUNCTUM /
Bertram Kober: Abb. 25, 36, 54; Foto PUNCTUM /
Alexander Schmidt: Abb. 26

MAINZ

© GDKE Landesmuseum Mainz Ursula
Rudischer: Abb. 58 (<http://www.landmuseum-mainz.de>)

MEISSEN

© Meißen Porzellan-Stiftung Foto Maik Krause:
Abb. 107

MÜNCHEN

Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue
Pinakothek Abb. 21, 66; Foto Sibylle Forster:
Abb. 4 | Johannes von Mallinckrodt Abb. 6, 31,
129 | Privatbesitz Abb. 17

NEW YORK

The Metropolitan Museum of Art Abb. 2 |
Photograph Courtesy of Sotheby's, Inc. © 2015
Abb. 69

NÜRNBERG

Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg
Abb. 64 | Rainer Alexander Gimmel Abb. 29

OBERDORF, SOLOTHURN

Andreas Rüfenacht Abb. 49, 68, 71, 73, 77, 87, 110

OHNE ORT

Unbekannt Abb. 20 (Sauerlandt 1908, Tafel S. 19)

REIFNITZ, MARIA WÖRTH

SPANLANG Abb. 59

SCHWÄBISCH HALL

Sammlung Würth Foto Volker Naumann,
Schönaich: Abb. 91

ST. PETERSBURG

© The State Hermitage Museum Foto Yuri
Molodkovets: Abb. 39

WEIMAR

Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen Foto
Sigrid Geske: Abb. 8, 9; Foto Susanne Marschall:
Abb. 103, 120, 122, 124 | Klassik Stiftung Weimar,
Bestand Fotothek Foto Alexander Burzik:
Abb. 118, 119, 121, 123

WIEN

Kupferstichkabinett der Akademie der
bildenden Künste Abb. 16

ZOSSEN, WÜNSDORF

Brandenburgisches Landesamt für
Denkmalpflege und Archäologisches
Landesmuseum, Bildarchiv Abb. 96 (Neg.-Nr.
45b 8), Abb. 98 (Neg.-Nr. 45b 12)

ZÜRICH

Archäologische Sammlung der Universität
Zürich Foto Frank Tomio: Abb. 50, 51 | gta Archiv /
ETH Zürich, Gottfried Semper Abb. 97, 100